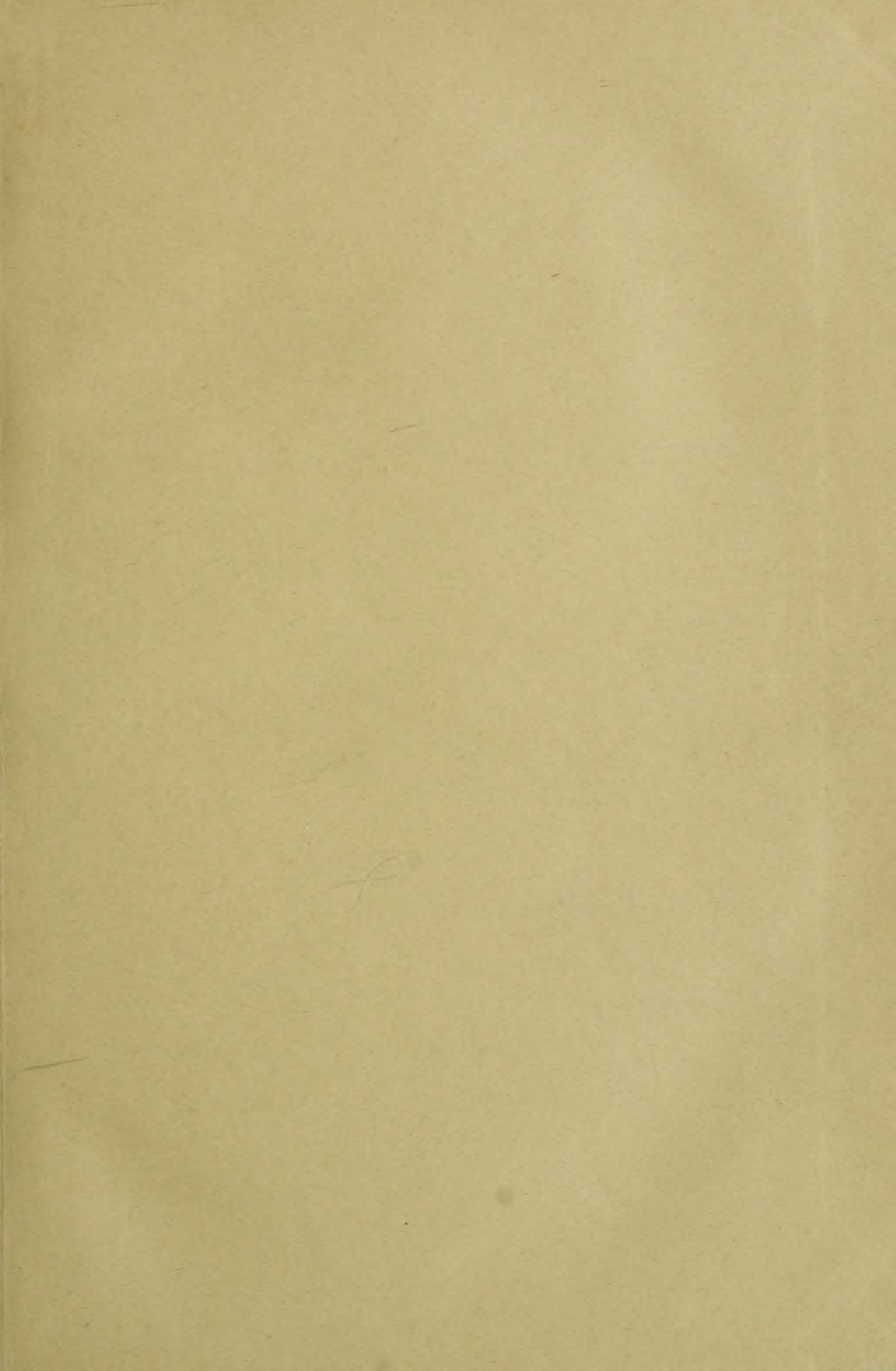


3 1761 06874294 9
PT
1958
N32
K4
1912
c.1
ROBARTS
UNIVERSITY
OF
TORONTO
LIBRARY





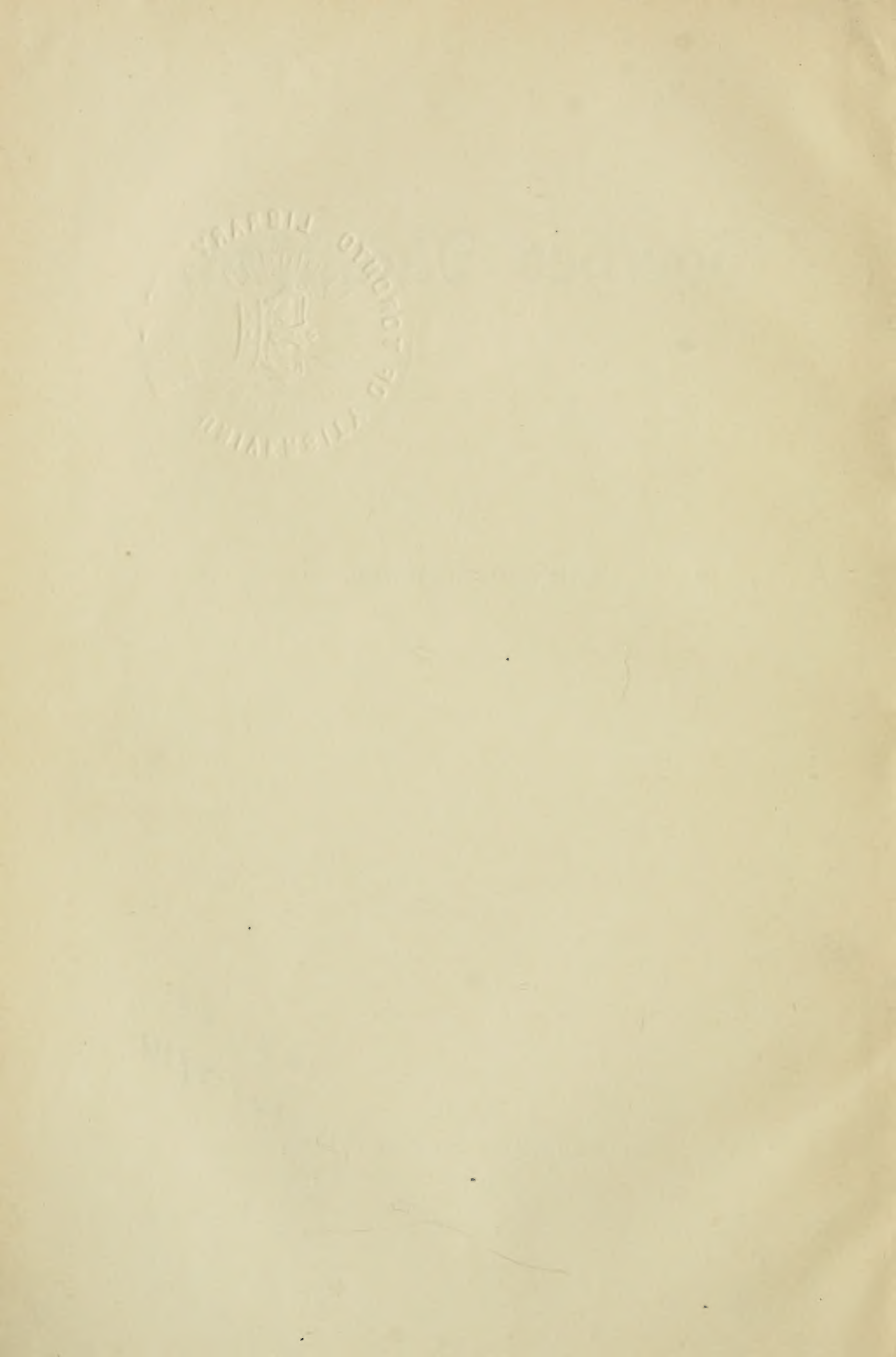


Goethes Nausikaa.

Von

Gustav Kettner.

Berlin
Weidmannsche Buchhandlung
1912.



Vorwort.

Der Druck meiner Schrift war gerade beendet, als mir das eben erschienene Werk von Ernst Maaß „Goethe und die Antike" zuging, das besonders ausführlich Goethes Verhältnis zu Homer und die Nausikaa behandelt. Doch hoffe ich, daß meine Studie trotzdem nicht überflüssig erscheinen wird. Die Hauptaufgabe, die ich mir gestellt habe, auf Grund einer neuen Prüfung des handschriftlichen Materials und mit Heranziehung der bisher noch nicht verwerteten Notizen Goethes in seinem Handexemplar der Odyssee die Entwicklung des dramatischen Plans genauer zu verfolgen, hat Maaß gar nicht berührt.

Im Einzelnen zu seinen Ausführungen Stellung zu nehmen, ist nach der ersten raschen Lektüre und auf dem engen Raum einer Vorrede nicht möglich. Doch möchte ich wenigstens ein paar Punkte herausgreifen, die sofort einen Einspruch zu erfordern scheinen.

Maaß legt seinen Untersuchungen „den Inhalt der Tragödie, wie ihn Scherers schöne Arbeit aus den Fragmenten, den verschiedenen Entwürfen und später (?) aus den Mitteilungen der Italienischen Reise richtig erkannt hat", zu Grunde. Auch wer, wie ich selbst, die eigentümliche Verbindung eindringender Kritik mit nachschaffender Phantasie in Scherer bewundert, wird doch das Unzureichende seiner Rekonstruktion nicht verkennen, das durch die Undurchsichtigkeit des ihm 1879 vorliegenden Materials bedingt war. — Völlig unhaltbar ist Maaß' Datierung der „Vorform der sizilischen Nausikaa". Er will die Entstehung des Plans „spätestens" in Venedig ansetzen, wo Goethe zuerst das Meer sah, und zwar findet er die erste Hindeutung auf ihn in den Worten des Briefes an die Frau von Stein vom 4. Oktober: „Komme ich zurück, und du bist mir hold, so sollst du auch um meine Geheimnisse wissen". „Daß Goethe hier einen neuen dichterischen Plan meint, folgt (!) aus seiner geheimnisvollen Art von diesem zu reden". Die erstere Annahme ist natürlich möglich, aber schlechterdings nicht zu beweisen und nicht einmal wahrscheinlich. Warum sollte der Eindruck der Meeres nicht in Goethe so gehaftet

haben, daß auch auf der Weiterreise durch den Apennin seine Phantasie ihn aufgriff und in den damals entstandenen Plan hineinwebte? Anderseits entsprach doch gerade das Bild von Venedig recht wenig der Vorstellung von Scheria, die er in seine Dichtung übertrug. Ausgeschlossen aber ist die Heranziehung des Briefes vom 4. Oktober. Zu Anfang heißt es hier: „Es hat heute geregnet, und ich habe die Zeit gleich angewendet, an der Iphigenie zu schreiben." Und jene Stelle, die Maaß aus dem Zusammenhang gerissen hat, steht mitten zwischen Kunstbetrachtungen und bezieht sich auf die ihm jetzt aufgegangenen ahnungsvollen Ausblicke in das Wesen der bildenden Kunst, die er unmittelbar vorher mit den mystischen Offenbarungen Jak. Böhmes verglichen hat.

Das neue Drama findet dann Maaß noch einmal vor Sizilien in dem Brief vom 7. November „ebenfalls in dem zweiten Tagebuchpaket an Frau von Stein, wieder etwas geheimnisvoll (!) erwähnt". Die ganze Stelle lautet: „Möge mein Tagebuch, das ich bis Venedig schrieb, bald und glücklich ankommen. Von Venedig bis hierher [Rom] ist noch ein Stück geworden, das mit der Iphigenie kommen soll. Hier wollt ich es fortsetzen, allein es ging nicht." Maaß schließt nun wörtlich so: „Mit dem Stück, das mit der Iphigenie kommen soll, kann nicht die Iphigenie in Delphi gemeint sein. Goethe hätte sich, um nicht mißverständlich zu werden, wohl anders ausgedrückt. Es findet sich während der Reise auch keine Spur der Arbeit an dieser zweiten Iphigenie. Gemeint sein kann, da es sich um einen Neuplan (!) handelt, der Ulysses auf Phäa". Man kann wahrlich die völlig klare Stelle kaum ärger mißverstehen! Wenn Goethe zu Anfang, nachdem er eben erwähnt hat, daß er sein Tagebuch bis Venedig abgesandt habe, von „noch einem Stück, das von Venedig bis Rom fertig geworden sei", spricht, so meint er selbstverständlich damit gar keinen „Neuplan" eines Dramas, sondern die Fortsetzung eben jenes Tagebuchs; der letzte Teil führt auch ausdrücklich den Titel „Reisetagebuch, fünftes Stück, von Venedig nach Rom". Und meint Maaß wirklich, daß Goethe damals in der kurzen Spanne eines fast ohne Unterbrechung auf eiliger Reise verlebten Monats ein neues Drama so weit gefördert haben könne, daß er es der Freundin bald zusenden zu können glaubt?

Maaß spottet derer, die in den Namen Xanthe einen Irrtum Goethes sehen wollten; das heißt ihm „die Frage aus dem Gebiet des Ernsthaften verweisen". „Goethe behandelt alle Namen gesucht [?] sorgfältig, und Xanthe, Blondine, scheint an sich doch gut gewählt". Man mag beides ruhig zugeben, vielleicht den Namen für die ältere Vertraute etwas farblos finden — aber was soll dadurch beweisen

werden? Wird durch diese Gegengründe die Möglichkeit eines Irrtums in einem Entwurf, den Goethe auf der Reise, ohne den Homer zur Hand zu haben, zunächst nur für sich niederschrieb, ausgeschlossen? Wir sehen ja, wie er nachher aus dem Homer die richtigen Namen einsetzt. Und nun Maaß' eigene Erklärung! Er sieht in den Namenvarianten „von dem traumverlorenen Dichter noch sorglos stehen gelassene Rudimente jener vorsizilischen Vorform, in welcher Arete [die Mutter] irgendwie die Katastrophe der Goetheschen Nausikaa [?!] erlebt hatte. Das Wonnegefühl des sizilischen Frühlings ließ den Götterliebling über den vor ihm und in ihm aufquellenden Reichtum aller Zonen seine sterblichen Gedanken vergessen und halb wach seine Zeichen auf das Notizblatt hinwerfen." Soll man dies nun etwa „ernsthaft" nehmen? Wir wollen es tun und dem Verfasser nur bemerken, daß sich jene unhomerischen Namen nicht bloß in den flüchtigen Niederschriften des Notizbuches, sondern auch in der von Goethe sauber mit Tinte angefertigten Abschrift des Quartheftes finden. Übrigens, wenn man diese Erklärung von Maaß in nüchternes Deutsch übersetzt, so läuft doch auch sie auf den angeblich „nicht ernsthaften" Gedanken hinaus: Goethe hat sich geirrt.

Dem Verhältnis Goethes zu Homer, das ich nur bis zur sizilischen Reise in seinen Hauptzügen skizzieren konnte, hat Maaß ein umfangreiches Kapitel gewidmet. Es wäre selbstverständlich eine unfruchtbare Pedanterie, die einzelnen Zeugnisse in streng chronologischer Folge vorzuführen. Aber Maaß' Darstellung, die fortwährend das Verschiedenartigste durcheinander wirft, läßt die Entwicklung, die sich in jenem Verhältnis vollzog, nicht erkennen. Und die Bedeutung der italienischen Homerstudien wird dabei ganz übergangen. So wird man auch sonst bei ihm, ohne die törichte Forderung der Vollständigkeit zu erheben, Wesentliches vermissen. Oder erhält man etwa ein zutreffendes Bild von Goethes Stellung zu Horaz, wenn das scharfe Wort von seiner „furchtbaren Realität ohne alle eigentliche Poesie, besonders in seinen Oden" nicht erwähnt wird?

Maaß' Buch wird durch seinen selbstbewußten Enthusiasmus, der ihn z. B. eine Ansicht Paul Heyses kurzweg als „absurd" abweisen läßt, viel gläubige Bewunderer finden. Um so dringender verlangt es, auch in den übrigen Abschnitten, fast auf Schritt und Tritt eine ruhig eingehende Kritik.

Weimar. **G. K.**

I. Goethe und Homer bis zur italienischen Reise.

Kein Dichter, auch Shakespeare nicht, hat Goethe so „durchs Leben geleitet“ wie Homer.

Als Knabe hatte er den Inhalt der Ilias in der prosaischen Bearbeitung von J. M. Loen kennen gelernt[1]); wenn auch die Kupfer die Helden im französischen Theaterkostüm darstellten, „die Begebenheiten selbst gefielen ihm unsäglich“. In Straßburg erschloß ihm Herder den Sinn für das Volkstümliche, die Wahrheit und Anschaulichkeit der Homerischen Dichtung. Durch Woods Versuch über das Originalgenie des Homer, den er aus Heynes Anzeige in den „Göttinger Gelehrten Anzeigen“ (März 1770) kennen lernte, wurden ihm die alten Epen als „die abgespiegelte Wahrheit einer uralten Gegenwart“ lebendig[2]). Damals „fing er sie“, wie Herder schreibt[3]), „zu lesen an, und alle Helden wurden bei ihm so schön, groß und frei watende Störche“. Als er den Homer im Juni 1771 mit nach Sesenheim genommen hatte, „konnte er ihn fast ohne Übersetzung lesen“. In Wetzlar wird er ihn wie seinen Werther auf seinen Wanderungen in die Umgegend begleitet haben; daß jenem gerade am 28. August zu diesem Zwecke eine handliche Ausgabe geschenkt wird, ist gewiß kein Zufall. In Frankfurt dann, in der Mansarde des väterlichen Hauses, verrichtete er in der Frühe

> Andacht liturgscher Lektion
> Im heiligen Homer.

---

[1]) Dichtung und Wahrheit Buch I a. E.

[2]) Ebenda Buch XII (Weimarer Ausgabe 28, 145). — Über die Besprechung der späteren Übersetzung Woods in den „Frankfurter Gelehrten Anzeigen“ April 1773 vgl. S. 3 Anm. 2.

[3]) Goethes Gespräche I² 17.

Auch der Schwester und Freundinnen übersetzte er ihn „das jetzt gewöhnliche Lieblingslektüre ist“ [1]).

Wie genau ihm die Ilias bekannt war, bezeugt Lavater [2]), dem er im Juni 1774 in Schwalbach „den ganzen Inhalt erzählte“. Aber auch einzelne homerische Szenen, Bilder und Wendungen sind ihm geläufig. Voltaire hat sich Shakespeare gegenüber „als ein ächter Thersit bewiesen, wäre ich Ulysses, er sollte seinen Rücken unter meinem Scepter verzerren“, ruft er in der Rede „Zum Schäkespears Tag“ aus. Wenn er in die verworrene Zukunft blickt, so getröstet er sich: „Es liegt auf den Knien der Götter“ (an Kestner 8. Januar 1773). Auf dem Eise „bindet ihm der Bote Mercurius unter die Füße seine göttlichen Sohlen, die schönen, goldenen, die ihn tragen über das unfruchtbare [3]) Meer und die unendliche Erde mit dem Hauche des Windes“ (an denselben 5. Februar [4]). Von der Frau von Branconi, die er in Genf besucht hat, „ist zu sagen, was Ulyß von den Felsen der Scylla erzählt: unverletzt die Flügel streicht kein Vogel vorbei, auch die schnelle Taube nicht, die dem Jovi Ambrosia bringt, er muß sich jedesmal andrer bedienen“ (23. Oktober 1779) — er verwechselt hier allerdings die Scylla mit den Plankten (Od. 12, 61 fg.). Selbst einer Person in „Lila“ legt er scherzhaft ein langes homerisches Zitat in den Mund: „Jeder, der in sich fühlt, daß er etwas Gutes wirken kann, muß sein, was Homer an den Helden preist,

---

[1]) An Kestner 28. Jan. 1773; Dichtung u. W. B. XII (W. A. 28, 168).

[2]) Goethes Gespräche I² S. 37.

[3]) Nach Odyss. 5, 44. Das sehr häufige Epitheton ist hier von Goethe hinzugefügt.

[4]) Der Vergleich kehrt wieder im Ur-Meister a. E. des 3. Buches; hier hat sich aber das homerische Bild in seiner Erinnerung stark verwischt: „wie Mercur, sobald er die goldnen Flügel (?!) umgebunden, über Meer und Erde sich leicht nach dem Willen der Götter bewegt, so schritt unser Held usw.“ Beachtenswert ist die Ideen-Assoziation, die ihn auf dies Bild führte: es schließt sich an einen Vergleich mit dem Schlittschuhlaufen an, mit dem Goethe wie in jener Briefstelle, so auch wohl sonst die Vorstellung des Götterfluges verknüpfte.

er muß sein wie eine Fliege, die, verscheucht, den Menschen immer wieder von einer andren Seite anfällt" (Il. 17, 470fg.).

Diese Freude an homerischen Wendungen ist bei Goethe mehr als ein bloßes Spiel: sie beweist, wie er in dem alten Dichter lebte und webte. Staunend blickt er zu seiner Größe auf. In der Schilderung des Homeruskopfes — wohl des Neapolitanischen — die er nach dem Muster von Winckelmanns „Dithyrambus" auf den Heraklestorso des Belvedere für Lavaters Physiognomische Fragmente schrieb [1]), bewundert er als charakteristisch für den Epiker die Weltweite der Phantasie und die gesammelte, von keiner reflektierenden Verstandestätigkeit beeinträchtigte Energie des inneren Schauens [2]).

Der Inhalt der Dichtungen ergreift ihn mit einer Unmittelbarkeit und Kraft, die wir heute nur schwer noch nachempfinden können. Ja man ist überrascht, wie stofflich diese Wirkung ist und wie elementar sie sich äußert. Mit leidenschaftlichem Anteil folgt er in „Künstlers Morgenlied" der Erzählung des alten Dichters. Er versetzt sich, in seiner Phantasie die Szene ins Ungeheure steigernd, mitten hinein in das Gewühl der Patroklosschlacht, besonders den heißen Kampf um den Leichnam. Dann wieder will er „wie Mars zu der Geliebten liegen und ziehn ein Netz um sie herum und rufen den Olymp". Es steckt in dieser sehnsüchtigen Freude an der heroischen Kraft und der unbefangenen Sinnlichkeit des antiken Epos schon ein Stück moderner Sentimentalität, die aus der schwächlichen Gegenwart heraus das Ideal einer ursprünglichen, starken und genußfrohen Menschheit sucht. Noch deutlicher und entschiedener verrät sich diese sentimentale Stimmung gegenüber den idyllischen Szenen, wie sie besonders die Odyssee bietet, die immer mehr

---

[1]) Finsler, Homer in der Neuzeit von Dante bis Goethe, 1912, Seite 438 weist die Stelle immer noch Lavater zu!

[2]) Von den Rezensionen in den „Frankfurter Gelehrten Anzeigen" über Seybolds Schreiben über den Homer, (Herwigs) Franken zur griechischen Literatur und Woods Versuch über das Originalgenie Homers sehe ich ab, da es zweifelhaft ist, ob sie von Goethe sind.

sein Lieblingsbuch wird. Hier glaubt er das Glück einfacher patriarchalischer Zustände, eines kindlichen Daseins in unmittelbarem Zusammenhang mit der Natur wiederzufinden. Auch aus des Dichters eigenen Empfindungen heraus sind die Worte Werthers geflossen: „Sieh, mein Lieber, so beschränkt und so glücklich waren die herrlichen Altväter, so kindlich ihr Gefühl, ihre Dichtung! Wenn Ulyß von dem ungemessenen Meere und von der unendlichen Erde spricht, das ist so wahr, menschlich, innig, eng und geheimnisvoll". Und wie jener mag auch er den Druck der gesellschaftlichen Schranken abgeschüttelt haben, wenn er „den herrlichen Gesang las, wie Ulyß von dem trefflichen Schweinhirten bewirtet wird".

Aber Goethe geht noch weiter. Er liebt es, Situationen aus dem eigenen Leben in seiner Einbildung mit verwandten aus Homer zu verschmelzen und so sich die Wirklichkeit im Lichte der alten Dichtung zu verklären. So denkt sein Werther, wenn er auf dem Dorfe seine Erbsen zum Mittagbrod sich selbst bereitet, an die „herrlichen [*ἀγαυοί*] übermütigen Freier der Penelope, wie sie Ochsen und Schweine schlachten, zerlegen und braten". Mancher mag heute vielleicht geneigt sein, in dieser Parallele eine leise Ironie des Dichters zu sehen. In Goethes Art aber lag es durchaus, wie Werther solche „Züge patriarchalischen Lebens in seine Lebensart zu verweben" und dabei „eine stille wahre Empfindung" durchzukosten. Als er in den Weihnachtstagen 1775 mit einigen Freunden bei dem Förster Slevoigt in dem Dorfe Waldeck weilt, ziehen ihm in der Morgendämmerung die Verse aus dem 14. Buch der Odyssee durch den Sinn „wo's [1]) ohngefähr heißt: und in ihre Felle gehüllt lagen sie am glimmenden Heerde, über ihnen wehte der nasse Sturm durch die unendliche Nacht, und lagen und schliefen den erquicklichen Schlaf bis zum spät dämmernden Morgen". Er schickt nach Bürgel zum Rektor um die Odyssee, „denn unmöglich ist die zu entbehren hier in der homerisch-einfachen

[1]) so ist wohl zu lesen statt „was". (Weim. Ausg. IV, 3, 9.)

Welt“. So liest er auch im Oktober 1779 den Reisegefährten auf dem Thuner See, als die Nebel fallen, den „— Gesang aus Bodners Homer“ (gemeint ist wohl der fünfte) und dann ebenso auf dem Brienzer See „aus dem Homer von den Sirenen“.

Aber mit diesem tiefen persönlichen sich Hineinfühlen in die Handlung und die Situationen verbindet sich die Freude an der ruhigen Klarheit und Gegenständlichkeit der Darstellung. So hebt er in seiner „Antwort auf Bürgers Anfrage wegen der Übersetzung des Homers“ die „goldene, einfache, lebendige Bestimmtheit des Originals“ hervor. In diesem Sinne berührt ihn auch die Juno Ludovisi „wie ein Gesang Homers“ (6. Januar 1787). Und dieser Eindruck von Inhalt und Form fließt zusammen zu der starken und reinen ästhetischen Gesamtwirkung, die Goethe von den Homerischen Dichtungen empfängt. Wie sein Werther „Wiegengesang in seiner Fülle gefunden hat in seinem Homer“, so nimmt Goethe im Februar 1776 in mannigfachen äußeren und inneren Wirren aus Weimar „den Homer mit und will sehen, was der an ihm tut“.

II. Der Plan des „Ulysses auf Phäa“.

Für einen Dichter, der so gewohnt war, sein persönliches Leben mit dem der Homerischen Dichtungen zusammenfließen zu lassen, daß es fortwährend aus ihm zu ihnen hinüber und wieder von da aus herüberströmte, lag der Schritt sehr nahe, das eigene Sein nicht bloß hier in poetischer Spiegelung zu erblicken, sondern es auch schaffend in die fremde und ihm doch so vertraute Welt hineinzutragen. Goethe tat diesen Schritt in Italien.

Am 22. Oktober 1786 auf der Fahrt von Bologna nach Florenz schreibt er der Frau von Stein aus Giredo, einem „kleinen Neste auf den Apenninen“: „Sagt ich dir schon, daß ich einen Plan zu einem Trauerspiel Ulysses auf Phäa

gemacht habe? Ein sonderbarer Gedanke, der vielleicht glücken könnte.“ „Sonderbar“, das bedeutete damals noch soviel wie „eigenartig“ oder auch „vorzüglich“.[1])

Schon in Venedig hatte er scherzend seine Lage mit der des Odysseus verglichen, wenn er der Frau von Stein schrieb, daß „ihm Minerva in der Gestalt eines alten Lohnbedienten zur Seite stehe und gehe“. Aber noch ernstere und tiefere Beziehungen mußten seine Gedanken zu dem weitverschlagenen Helden lenken und ihm sein Bild lebendig vor die Seele führen.

Wie dieser aus dem kleinen und rauhen Vaterlande auf die glückliche Insel der seligen Phäaken verschlagen war, so sieht sich Goethe aus dem engen, waldigen und bergigen Thüringen in die weite und reiche Gartenlandschaft Oberitaliens versetzt, wo „alles so ineinander gepflanzt ist, daß man denkt, es müßte eins das andre ersticken. Weingeländer, Mais, Haidekorn, Maulbeerbäume, Fruchtbäume; über die Mauern wirft sich der Attich herüber, der Epheu wächst in starken Stämmen die Felsen hinauf und verbreitet sich weit über sie, und die Eidechse schlüpft über die Steine weg. — Die Milde der Luft kann er nicht ausdrücken“ (11. September.) Als er dann den Apennin erreichte, fand er auch dort „keine Bergwüste, sondern ein meist bebautes Land“, wo „die Weizensaat schon hübsch grün stand“, und vor allem bei den Bewohnern jene einfachen Kulturverhältnisse, die ihn wieder mit sentimentalem Reiz ergriffen. Er „fühlte sich“ wie er damals gerade aus Giredo schrieb, „in den kleinen Nestern, über die die übrige Gesellschaft überall zu klagen fand, recht glücklich“. Bilder aus der Odyssee stiegen vor ihm auf. In einem der nächsten Orte, Foligno, sieht er sich „völlig in eine Homerische Haushaltung versetzt, wo alles um ein Feuer in einer großen Halle versammelt ist“. Und wie der vielgewandte Held, dessen Ruhm bis zum Himmel reicht (Odyssee 9, 90) als ein unbekannter

---

[1]) Vergl. das deutsche Wörterbuch 10, 1, 2577; Morris im Goethe-Jahrbuch 25, 90.

Fremdling unter die Phäaken trat und anderswo oft für einen andern sich ausgab, so reiste auch der Dichter, dessen Name daheim auf aller Lippen war, als ein Kaufmann Jean Philippe Möller. Er empfand die alte Freude [1]) am Versteckspiel. In Venedig schafft er sich keinen Tabarro an, denn, setzt er hinzu: „bin ich ihnen nicht schon Maske genug?" (4. Oktober.)

Vor allem aber: auch seiner harrte daheim eine verlassene Penelope, und alle Schönheit des fremden Landes, alle Reize des neuen Lebens vermochten nicht die Sehnsucht nach der fernen Geliebten auszulöschen. Sein ganzes Reisetagebuch ist eigentlich nur ein fortlaufendes Gespräch mit ihr. Ich greife nur flüchtig einige Zeugnisse aus der Fülle seiner Bekenntnisse heraus:

27. September: Wie gewöhnlich, meine Liebe, wenn das Ave Maria gebetet wird, wend' ich meine Gedanken zu dir, ob ich mich gleich nicht so ausdrücken darf, denn sie sind den ganzen Tag bei dir.

5. Oktober: Der lärmige Platz wird mir einsam, und ich suche dich.

19. Oktober: Im Spazierengehn gedenk ich oft dein und bei jeder guten Sache.

22. Oktober (in demselben Brief, in dem er ihr den neuen Dramenplan mitteilt): Gute Nacht! Wann werd ich dir dies Wort wieder mündlich zurufen!

Wenn Goethe das poetische Urbild solcher sehnsüchtigen Liebe in dem Helden der Odyssee fand: wann erschien dessen Treue rührender als im Phäakenlande, wo ihm die Königstochter eine verschwiegene, aber reine und tiefe Neigung entgegenbringt und auch der Vater wünscht, daß es „ihm gefallen

[1]) Schiller bekennt er 9. Juli 1796: „Ich werde immer gerne incognito reisen, das geringere Kleid vor dem besseren wählen und in der Unterredung mit Fremden oder Halbbekannten den unbedeutenden Gegenstand oder doch den weniger bedeutenden Ausdruck vorziehen." Wie er 1772 als armer Student bei Höpfner in Gießen sich eingeführt hatte, so gab er sich bei Plessing in Wernigerode 1778 für einen Weimarer Maler aus, und später spielte er bei seinem Besuch der Familie Cagliostros die Rolle eines Engländers, der Nachrichten von dem Sohne bringen sollte.

möge hier zu bleiben." Die Erzählung Homers scheint für den modernen Leser eine Lücke zu enthalten. Dem antiken Epos kommt es nur auf das Schicksal des Helden an. Die Empfindungen der Nausikaa werden nur bei ihrer ersten Begegnung mit Odysseus leise angedeutet; nachher verschwindet sie ganz aus dem Gesichtskreis, erst am Abend vor seinem Scheiden tritt sie zu ihm an der Pforte des Saales, wo ihn Alkinoos mit den Edeln erwartet und redet ihn an (Od. 8, 461):

> Lebe wohl, o Fremdling, und bleib' in der Heimat auch meiner
> Eingedenk, da du mir zuerst dein Leben verdanktest.

Odysseus aber spricht zunächst auch in diesem Augenblicke den Wunsch aus, daß Zeus ihn nach Hause gelangen lassen möge, dann werde er ihr auch dort wie einer Göttin danken, immer, alle Tage, denn sie habe ihm das Leben gerettet. — Eine weichere Zeit, der das Empfindungsleben der Frau wichtiger ist, wünschte zu wissen, wie die nachher beim Gastmahl erfolgende Entdeckung des Fremden, er sei Odysseus, auf sie wirkte, wie sie sein Scheiden trug. Und der moderne Dichter konnte hier die Voraussetzungen zu einem tragischen Schicksal gegeben sehen, die zu einer Tragödie zu entwickeln ihn reizen mochte.

Wenn Goethes Phantasie hier einsetzte, um den von Homer, wie es schien, fallen gelassenen Faden aufzunehmen und zu Ende zu spinnen, so fand sie freilich hier keine Anknüpfung an ein unmittelbares persönliches Erlebnis. Von einer Nausikaa, die damals in sein Leben eingetreten wäre, wissen wir nichts. Aber hier mochte die Erinnerung an frühere schmerzliche Erfahrungen mit der augenblicklichen Stimmung sich mischen. Auch er hatte ja früher unbewußt oder unbedacht in jungen unerfahrenen Herzen Empfindungen geweckt und Hoffnungen erregt, die er nicht erfüllen konnte oder mochte. Das Bild der verlassenen Friederike mochte vor ihm aufsteigen, der er einst auch in unscheinbarer Maske erschienen war. Und bereits zweimal hatte er ähnliche Situationen poetisch ausgeführt: in der „Stella" die ahnungslose Liebe zu dem Gatten einer anderen und in der — noch ungedruckten — Gretchentragödie die be-

rückende Macht, die ein „weitgereister" Fremder durch seine edle, hoheitsvolle Erscheinung, den Reichtum seines Geistes, die Fülle seiner Erfahrungen und seiner Rede Zauberfluß auf die Seele eines naiven Mädchens ausübt. Aber das völlig Neue ist jetzt, daß der Held durch die Treue zu der fernen Gattin gegen alle Lockungen der Leidenschaft geschützt ist.

Aus solchen Elementen erwuchs in Goethe der Plan des neuen Dramas. Der Titel „Ulysses auf Phäa" bezeugt uns, daß er sich der Einzelheiten der homerischen Erzählung nicht mehr bewußt war: statt des Namens der Insel Scheria bildet er willkürlich einen neuen nach dem Namen des Volkes. Wir werden sehen, daß auch bei den späteren Aufzeichnungen des Planes dieselbe Unsicherheit der Erinnerung in manchen Punkten sich geltend macht, während sie andere wieder in voller Deutlichkeit bewahrt hatte. Je weniger sein Gedächtnis den Stoff in scharfen Umrissen festhielt, um so freier konnte seine Phantasie ihn ausgestalten. — Vielleicht kann man aus jenem Titel auch schließen, daß die Persönlichkeit des Helden, in der er sich selbst objektivierte, damals noch ganz im Vordergrunde stand und erst allmählich die rührende Gestalt des Mädchens zur Hauptrolle wurde.

Die weitere Entwicklung des Plans vollzieht sich in zwei klar geschiedenen Phasen.

III. Die Entstehung des ersten sizilianischen Plans.

Vor den überwältigenden Eindrücken Roms, wo Goethe am 29. Oktober einzog, trat der Gedanke an das neue Drama zunächst völlig zurück. Wie hätte auch in der Weltstadt, mitten unter den Denkmälern des größten geschichtlichen Lebens, sein Plan, der auf so ganz anderen Kulturvoraussetzungen ruhte, sich entfalten können? Es bedurfte wieder homerischer Ver-

hältnisse, um die homerischen Stimmungen in ihm aufs neue zu wecken. In Sizilien fand er sie. Hier sollte unter der Frühlingssonne der Keim aufgehen, den im Spätherbst in den Bergen des Apennin seine Phantasie empfangen hatte.

Am 2. April 1787 war er nach einer viertägigen Überfahrt von Neapel aus in Palermo gelandet. Jetzt hatte er das Meer, das er in Venedig zum ersten Male erblickt hatte, wirklich kennen gelernt und „gleichsam die Schicksale der Seefahrt im Kleinen" erlebt. In der vorletzten Nacht war ein „heftiger Sturm" ausgebrochen; „die Segel mußten eingenommen werden, das Schiff schwebte auf den hohen Fluten". Am anderen Tage, als die See sich beruhigt hatte, war „eine Gesellschaft von Delphinen" aufgetaucht und hatte das Schiff begleitet, „bald von den klaren durchscheinenden Wellen überdeckt, bald mit ihren Rückenstacheln und Floßfedern, grün- und goldspielenden Seiten sich über dem Wasser springend bewegend".[1] Die „Königin der Inseln" empfing ihn in der Pracht des südlichen Frühlings. In seinen Notizbüchern bemüht er sich, das Farbenspiel der Luft und des Wassers impressionistisch festzuhalten. „Weißer Morgen, alles in Duft. Weiße Klarheit des Abends, kaum gelblich." „Wenn der Himmel mit weißlichem Dunste überzogen ist, sodaß doch die Sonne durchscheint, sieht das Meer in der Nähe des Schiffes so himmelblau aus als der höchste Ultramarin, und die Wellen haben ganz silberne Kanten." In der „Italiänischen Reise" führte er dies später aus: „Mit keinen Worten ist die dunstige Klarheit auszudrücken, die um die Küsten schwebte. Die Reinheit der Konture, die Weichheit des Ganzen, die Harmonie von Himmel, Meer und Erde."[2]

Vor allem entzückt ihn die Schönheit und Üppigkeit der Vegetation. „Wir waren überrascht, als wir nach einer beschwerlichen Überfahrt die Gärten des Alcinous fanden", schreibt er an Fritz von Stein. Es ist der giardino publico

---

[1]) Italiänische Reise 1. April. (Weimarer Ausgabe 31, 85.)

[2]) Weimarer Ausgabe 31, 334, 1; 333, 17 (= 322, 2; 320, 8); 91.

nahe der Rhede. In der „Italiänischen Reise" beschreibt er ihn: „Es ist der wunderbarste Ort von der Welt. Regelmäßig angelegt, scheint er uns doch feenhaft; vor nicht gar langer Zeit gepflanzt, versetzt er ins Altertum. Grüne Beeteinfassungen umschließen fremde Gewächse, Zitronenspaliere wölben sich zum niedlichen Laubengange, hohe Wände des Oleanders, geschmückt von tausend roten nelkenhaften Blüten, locken das Auge." „Der Eindruck jenes Wundergartens ... die schwärzlichen Wellen am nördlichen Horizonte, ihr Anstreben an die Buchtkrümmungen, selbst der eigene Geruch des dünstenden Meeres, das alles rief mir die Insel der seligen Phäaken in die Sinne sowie ins Gedächtnis."

Aus dieser ihn umgebenden Natur empfing jetzt Goethe die Anregung, an die Ausführung des Planes, den er bisher nur in seinem Geiste gehegt hatte, zu gehen. Wir können zufällig hier den Dichter bei seiner Arbeit beobachten. Er hatte sich beim Antritt seiner sizilischen Reise ein kleines Oktavheft (s. Anhang unter A) angelegt. Auf der ersten Seite notiert er die Hauptausgaben, beginnend am 20. März mit dem im Voraus gezahlten Lohn per la nave a due (ihn und Kniep) und schließend mit dem Trinkgeld in dem Giardino botanico, den er am 17. besuchte (die Zwischendaten sind nur gelegentlich bemerkt). Auf den übrigen Seiten notierte er [1]) in ungeordneter Folge, in flüchtigen Bleistiftzügen abgerissene Reiseeindrücke — auch die oben angeführten Naturschilderungen finden sich hier gleichsam vorgezeichnet — und Erlebnisse, die mit dem Besuch der Villa des Prinzen Pallagonia am 9. enden, Notizen für die Weiterreise, Gedankensplitter und Reimereien. Dazwischen stehen die Anfangsszenen des neuen Dramas und einzelne Dialogfragmente aus dem 2. und 3. Akte, sowie die Abschiedsszene des Ulysses von Alkinous aus dem fünften, offenbar rasch im Freien hingeworfen. Anderes skizzierte er in einem zweiten ganz ähnlichen

[1]) Er drehte für sie das Heft um, sodaß nun die erste Seite auf dem Kopfe steht und die letzte wurde.

Oktavheft, von dem jetzt nur noch einige ausgerissene Blätter vorhanden sind; sie enthalten neben Reisenotizen die erste Niederschrift von Szene 3. (Anh. B.)

In einem dritten Heft aus Quartblättern schrieb er dann mit Tinte in ruhigen Stunden, wohl erst nach dem Abschluß des ganzen Entwurfs, die Anfangsszenen noch einmal ab und fügte dazu eine geordnete Übersicht über das ganze Drama, soweit es jetzt vor seinem Geiste stand, indem er auf den Vorderseiten ein knappes Szenar je eines Aktes entwarf und auf die Rückseiten die zu ihm gehörigen Dialogfragmente aus dem ersten Notizheft übertrug (Anh. C). Nachdem so alles bisher Fertige sauber und übersichtlich zusammengestellt war, radierte er die erste Niederschrift im Notizheft aus, so daß sie heute zum großen Teil nur schwer noch zu entziffern ist.

Wie tief dieser ganze Entwurf in den Natureindrücken des Aufenthaltes in Palermo wurzelt, wie aus ihnen erst das Drama sein eigentümliches Milieu gewann, lassen schon diese Skizzen erkennen. Dadurch unterscheidet es sich wesentlich von den übrigen Dramen Goethes, in denen im Allgemeinen dem landschaftlichen Hintergrunde kein breiterer Raum gegönnt ist; am nächsten kommt ihm der Tasso, auf den ja auch Italien tief eingewirkt hat. Frühlingsstimmung liegt auf den ersten beiden Akten, die am Strande und in dem Garten des Alkinous spielen; der letztere gibt das Bild des öffentlichen Gartens in Palermo wieder. Aber auch die jüngst erlebten Meeresszenen, den Sturm und das Spiel der Delphine wollte Goethe in einer Erzählung von Alkinous' Sohn uns vorführen.

Ebenso wie die ursprüngliche Conception ist auch dieser Entwurf ohne Einblick in den Homer selbst, nur aus der das Einzelne mit sehr ungleicher Deutlichkeit festhaltenden und stark subjektiv gefärbten Erinnerung heraus entstanden. Aus einer Notiz in Goethes Kalendarium der Italiänischen Reise[1]) erfahren wir, daß er ein Exemplar des Homer sich erst am Sonntag,

[1]) Weimarer Ausgabe 31, 339, 6.

15. April, anschaffte. So erklären sich die Irrtümer, die der Entwurf zeigt. Die Namen waren ihm zum Teil entfallen. Den der Nausikaa verwechselt er mit dem ihrer Mutter Arete (die letztere wird gar nicht erwähnt), den Bruder nennt er statt Laodamos Neoros. An die Stelle der Amme Eurymedusa ist eine Vertraute getreten, die erst Tyche, dann Xanthe heißt.

Aber dieser Umstand greift auch tief in die ganzen Voraussetzungen der Handlung ein. Weil er von den Phäaken und ihrem Könige nur ein etwas unbestimmtes Bild in seinem Gedächtnis bewahrte, schob sich ihm ein Phantasiebild an dessen Stelle, zu dem ihm seine Reiseerlebnisse und -stimmungen die Farben lieferten. Nimmt man dazu, daß er den Kern der Handlung erfand, so kann man sagen, daß dieser Entwurf im Wesentlichen eine freie Schöpfung Goethes ist, die durchaus modernes Gepräge trägt.

IV. Der Inhalt des ersten Plans.

1. Der Hintergrund des Dramas.

Wie unhomerisch mutet uns heute die Welt an, in die das Drama uns einführt! Selbstverständlich bin ich weit davon entfernt, darin einen poetischen Mangel zu sehen. Dem Dichter muß das Recht unbeschränkt bleiben, die Welt so zu zeichnen, wie sie sich in seiner Phantasie ihm darstellte. Aber zu einer klaren Auffassung und richtigen Beurteilung der Goetheschen Dichtung scheint es mir unerläßlich, diesen Punkt in voller Deutlichkeit hervorzuheben.

Die Gärten des Alkinous sollen sich uns hier auftun. Homer schildert uns in ihnen ein Krongut, wie es einem Könige seiner Zeit zukam. Die eingehegte Fläche ist planmäßig in Obstgarten, Rebenflur und Gemüseland eingeteilt; als Ertrag des ersteren werden Birnen, Äpfel, Granaten, Feigen und Oliven genannt. Nur durch die wunderbare Üppigkeit und Fruchtbarkeit, die hier die Gewächse aller Jahreszeiten vereinigt und neben der

Blüte gleichzeitig auch schon die reife Frucht hervortreibt, ist die nüchterne Wirklichkeit ins Märchenhafte und Poetische gesteigert. Goethes Erinnerung hatte wohl nur den letzteren Zug bewahrt. Unbefangen setzt er daher an die Stelle der für die homerischen Zeiten so charakteristischen Anlage das Abbild eines modernen sizilischen Gartens. Er sucht den fremdartigen Reiz wiederzugeben, mit dem er auf den Nordländer wirkt: Aloe und Stachelfeigen schützen ihn gegen die genäschige Ziege, darinnen aber gedeihen neben der Feige die Zitrone und die vom dunkeln Laub sich abhebende Pomeranze. Unbefangen verpflanzt hier Goethe in seine odysseische Landschaft Gewächse, die erst lange nach der Römerzeit in Italien heimisch geworden sind — die Pomeranze und Zitrone wurden durch die Araber eingeführt, die Aloe kam von den Kanarischen Inseln[1]) — und seine phäakische Königstochter malt das Bild mit Farben aus, die an Mignons Sehnsuchtslied erinnern. In diesen Gärten soll sein antiker Heros wie ein moderner Reisender „in schönen Lauben wandeln und an weiten Teppichen von Blumen sich erfreun".

Wie Goethe hier mit dichterischer Freiheit ein modernes Naturbild in den antiken Stoff hineinsetzte, so hat er auch die Lebensverhältnisse der Phäaken nicht so wie Homer sie charakterisiert, sondern so wie sie seine Phantasie ihm malte, dargestellt. Wir sahen, wie er stets in der Odyssee Szenen eines einfachen Naturdaseins gesucht und gefunden hatte, wie auch damals, als auf dem Apennin der Plan seines Dramas in ihm aufging, diese Stimmung in ihm geweckt war. Aus ihr heraus bildete sich jetzt seine Auffassung von den Phäaken. Verwischt hatte sich ihm offenbar die Erinnerung an den schon im Altertum sprichwörtlich gewordenen Charakter dieses Volkes, in dem Homer das Ideal eines reichen und üppigen, in behaglichem Daseinsgenuß seine Tage hinbringenden Seefahrervolkes zeichnet. Fest haftete in ihm dagegen die idyllische Szene der

[1]) Nissen, Italische Landeskunde I, 437 fg.

am Strande des Meeres die Wäsche bereitenden und Ball spielenden Mädchen. Und nun wandelte sich in seiner Vorstellung auch alles Übrige ins Einfache und Ursprüngliche, ja zum Teil ins Enge und Klein-Menschliche. Man erinnere sich, wie der Dichter der Odyssee uns den König von Anfang an inmitten seiner Edlen in seinem Palaste zeigt, den seine Phantasie mit aller nur ersinnlichen Schönheit und Pracht der Kunst seiner Zeit so märchenhaft ausgeschmückt hat, daß Odysseus staunend vor dem Wunderwerk steht. Wie ganz anders führt ihn uns Goethe vor!

Der König der „göttergleichen" Phäaken hat sich bei ihm in einen einfachen Landmann verwandelt, der auf seinem Gute „nun im Alter des Fleißes Frucht, ein tägliches Vergnügen, erntet". Wir erblicken ihn wie einen solchen mit der Sorge um seinen Garten beschäftigt,[1]) bemüht, die „vom Sturm heruntergeworfenen Früchte" zu sammeln, die „zerstörten Blumen zu ersetzen, die abgerissenen „Latten zu befestigen". Schwerlich würde auch die Versammlung der „Ältesten" (im 4. Akt) über die einfachsten Formen öffentlichen Lebens hinausgegangen sein. Goethe schwebten dabei entweder die Beratungen unter freiem Himmel auf Steinsitzen vor oder die Zusammenkünfte in der Königshalle (vergl. S. 29). Die Phäaken selbst dachte er sich vermutlich als ein Inselvolk nach Art der damaligen Sikelioten, mehr Ackerbauer als Schiffer, ohne lebhaftere Verbindung mit anderen Ländern.

2. Entwicklung der dramatischen Handlung.

In diese abgeschiedene und friedlich in sich abgeschlossene Welt tritt nun der heimatlose, in Kämpfen und Abenteuern umgetriebene Fremdling, um das tragische Verhängnis hineinzutragen.

---

[1]) So schildert Homer den alten Laertes, der längst dem Thron entsagt hat und nun in Gram um den verschwundenen Sohn und die Wirtschaft der Freier am Königshofe einsam auf seinem Gehöfte lebt.

Die Handlung entwickelt sich rasch und einfach im Kreise weniger Personen. Goethe beschränkt sie auf die in seinen klassizistischen Dramen beliebte Fünfzahl: dem Ulysses stellt er nur die Familie des Alkinous (so pflegt er den Namen zu schreiben), Vater, Sohn und Tochter gegenüber, der letzteren gibt er die übliche Confidente. Die „Ältesten", die im 4. Akte auftreten sollten, hätten wohl sicher im Wesentlichen die Rolle von Statisten gespielt; das gebot die ganze Technik.

Erster Akt.

Die Bühne zeigt die aus der Odyssee bekannte Szenerie: einen rings mit Gebüsch umgebenen freien Platz am Strande des Meeres, an der einen Seite schließt ihn ein Fluß ab, der hier einmündet. Die „hohe Sonne" eines „heitren Frühlingstages"[1]) liegt über der Landschaft. Goethe eröffnet die Handlung mit dem Ballspiel der Mädchen der Arete. Eine kurze Szene harmloser Jugendlust leitet das Drama ein, das so tragisch enden soll, wie, um ein Beispiel aus neuester Zeit anzuführen, das kindliche Spiel Effi Briests mit den Zwillingen den schwermütigen Roman Fontanes. Aber während bei Homer die Königstochter selbst munter an dem Spiele teilnimmt, hält Goethe sie hier mit Bedacht noch zurück. Sie war schon die Tage vorher „nachdenklicher als sonst" und hat sich jetzt mit ihrer Vertrauten von den Gefährtinnen getrennt. So wird gleich hier die Aufmerksamkeit des Lesers auf sie gespannt und ihr späteres Bekenntnis vorbereitet.

Für die folgende Handlung hat diese Szene dieselbe Bedeutung wie bei Homer: der Lärm der Mädchen führt das Erwachen des Ulysses und sein Erscheinen auf der Bühne herbei. Die tiefste Not des Lebens löst so in erschütterndem Gegensatz

---

[1]) Erst in dem Druck 1827 wurde daraus ein „Frühlingsabend", vergl. Anhang C, 1 R; B, 1, V. — Daß die Odyssee im Spätherbst spielt (vergl. 5, 467; 7, 7; 11, 373; 14, 457; 15, 392; 17, 23, 191), hatte er schwerlich je beachtet; aber selbst wenn er es gewußt hätte, brauchte er sich dadurch natürlich von der Verlegung der Jahreszeit nicht abhalten zu lassen.

das Bild unbekümmerter Jugendlust ab. Aber da Goethe die Arete bisher noch nicht hatte auftreten lassen, so gestaltete sich ihm die Verknüpfung der folgenden Szenen anders als bei Homer. Bei diesem wird das Ballspiel durch das plötzliche Auftreten des Ulysses jäh unterbrochen, die Mädchen fliehen erschreckt vor seinem Anblick, nur die Königstochter tritt ihm beherzt entgegen. Goethe lockt die Mädchen durch den fortfliegenden Ball hinweg, um die Bühne frei zu machen, damit er in bequemer klassizistischer Technik die beiden Hauptpersonen, Ulysses in einem Monologe, Arete in einem Dialoge mit ihrer Confidente sich exponieren lassen kann. Diese Exposition verfolgt ausschließlich den Zweck, uns das Innere der Personen zu enthüllen. Die Situation, in der sie sich befinden, wird nur mit wenigen Strichen umrissen. Die früheren Erlebnisse werden auch bei Ulysses nur flüchtig gestreift — Goethe glaubte wie ein antiker Dramatiker den Kampf um Troja und seine Irrfahrten bei dem Hörer als bekannt voraussetzen zu dürfen — nur auf die Wirkung kommt es dem Dichter an, die sie in der Seele des Helden zurückgelassen haben, auf die Stimmung, in der er sich jetzt befindet. Diese Stimmung spricht sich hier und ähnlich auch in der folgenden Szene mit ergreifender Kraft und Innigkeit aus. Aber verkennen dürfen wir doch nicht, daß der lyrische Reiz, den beide dadurch gewinnen, um den Preis vollen dramatischen Lebens erkauft ist und daß der Mangel an straff zusammengefaßter vorwärtsdrängender Bewegung, den ich eben im Aufbau des Aktes hervorhob, dadurch noch gesteigert wird.

In knappen Worten läßt Homer den Odysseus sofort bei seinem Erwachen hellen Blicks seine Lage überschauen und ohne Zaudern zum Handeln sich entschließen (6, 119):

> Weh mir! zu welchem Volke bin ich nun wieder gekommen?
> Sind's unmenschliche Räuber und sittenlose Barbaren
> Oder Diener der Götter und Freunde des heiligen Gastrechts?
> Eben umtönte mich ein Weibergekreisch wie der Nymphen,
> Welche die steilen Häupter der Felsengebirge bewohnen

Und die Quellen der Flüsse und grasbewachsenen Täler!
Bin ich hier etwa nahe bei redenden Menschenkindern?
Auf! ich selber will hin und zusehn, was es bedeute.

Von diesem kurzen und für den Helden doch so charakteristischen Monolog ist in den Goetheschen[1]) kein Nachhall gedrungen. Mühsam ringt sich Ulysses hier zum Bewußtsein der Gegenwart durch:

Was rufen mich für Stimmen aus dem Schlaf?
Wie ein Geschrei, ein lebhaft laut Gespräch
Der Frauen tönt es
Mir durch die Dämmrung des Erwachens. Hier
Erblick' ich niemand. Scherzen durchs Gebüsch
Die Nymphen? Oder ahmt der frische Wind,
durch Ast und Zweige schlüpfend,
Zu meiner Qual die Menschenstimme nach?
Wo bin ich? Wohl begabt scheint dieses Land.

Und nun überfällt ihn mit erdrückender Gewalt das volle Gefühl der Trostlosigkeit seiner Lage. Er gedenkt der letzten Nacht, wo er unter dem Laube eingescharrt schlief. Der Vergleich des Ulyß mit dem unter grauer Asche verwahrten Feuerbrand hatte sich Goethe bei seiner lebendigen Freude an Gleichnissen unauslöschlich eingeprägt, aber der Zusammenhang, in dem er stand, und die Einzelheiten hatten sich ihm verwischt[2]). In der Odyssee wendet ihn der Dichter auf den Helden an, da wo er den Gestrandeten nach den furchtbaren Leiden des Tages endlich zur Ruhe bettet (5, 488); er will in uns das Gefühl des Vorsorglichen und des Geborgenseins hervorrufen. Dementsprechend malt er den Vorgang behaglich aus: so hegt den Samen des Feuers ein Mann, der auf fernem Acker wohnt, wo er bei keinen Nachbaren Glut zum Anzünden holen kann. Ganz anders Goethe! Bei ihm erhält der Vergleich schon dadurch, daß ihn der Held selbst, am anderen Morgen sein Lager

[1]) Die Betrachtung muß sich natürlich streng an die Form halten, die er in dieser Phase des Dramas zeigt. Anhang C Seite 1 R. 2 V.

[2]) wie bei der Schilderung des Hermesfluges, ob. S. 2 A. 4.

betrachtend, gebraucht, einen anderen Ton. Alle jene Nebenzüge, die das bedachte Tun des einsamen Landmannes charakterisieren, sind fortgefallen, und das Feuer heißt ganz unhomerisch „der arme letzte Funken von großer Herdes Glut".

Von der Gegenwart schweifen die Gedanken des Goetheschen Ulysses in die Vergangenheit: wie reich war sein Leben, und wie arm ist es geworden! Mit bitterer Ironie gedenkt er dessen, was er einst war: „der Städtebändiger, der Sinnbezwinger, der Bettgenoß unsterblich schöner Frauen", sowie dessen, was er besessen, der „Beut' und Schätze" und der „besten Schätze, der Gefährten". Das Ganze gipfelt in dem qualvollen Gefühl der Verlassenheit und Hilflosigkeit.

So tönt uns aus diesem Monolog in breitem Strom die erschütternde Klage eines Mannes in der tiefsten menschlichen Not entgegen. Der Empfindungsgehalt der Situation ist voll ausgeschöpft, aber das Charakteristische verliert sich: wie dürftig zeichnet sich hier die Persönlichkeit des Ulysses ab! Und so sehr überwiegt bei dem Dichter das Interesse an dem Lyrischen vor dem am Dramatischen, daß er über jener Klage ganz vergißt, den Helden sich endlich zum Handeln entschließen zu lassen. Auch den Übergang zur folgenden Szene hat er noch nicht entworfen. Wir müssen annehmen, daß Ulysses die Jungfrau mit ihrer älteren Begleiterin von ferne erblickt und sich hinter den Bäumen versteckt.

Die Namen der beiden sind in dem nicht zu Ende geführten Entwurf der Szene 3 nicht angegeben, aber das Schema nennt sie: „Arete. Xantha". Arete blickt auf das glücklich vollbrachte Tagewerk zurück und freut sich an der Freude ihrer Mädchen. Aber der Freundin ist es aufgefallen, daß sie selbst an ihrem Spiele nicht teilnahm, sondern still am Flusse ging. So wird in dieser Einleitung, welche die folgende Erzählung der Arete vorbereitet, sogleich ihre Stimmung angedeutet. Von der Erzählung selbst ist nur der Anfang ausgeführt; wir wissen daher nicht, wie weit sie der Homerischen entsprochen hätte: dort fordert Athene in Gestalt einer Freundin sie auf, früh sofort

zur Wäsche hinauszufahren, da ihre Hochzeit bevorstehe. Jedenfalls im Unterschiede zu Homer ist hier alles ins Menschliche und Innerliche gewandt. Es war von vornherein selbstverständlich, daß die Erzählerin von dem Eingreifen der Athene, die nach Homer in jener Erscheinung zu ihr gesprochen hatte, nichts melden konnte. Aber geflissentlich wird von Goethe schon in dem Eingang der Erzählung der Traum natürlich erklärt. Arete scheut sich anfangs, davon zu berichten, weil sie den Spott der Freundin fürchtet, und sie selbst ist sich bewußt, daß jener Traum „einem Wunsch gleicht". Das an die Erzählung sich knüpfende Gespräch sollte dann noch deutlicher die psychologische Genesis jenes Traumerlebnisses verraten, indem es uns noch tiefer in die Gemütsstimmung der Arete einführt. Leider hat Goethe nur im Szenar mit einigen abgerissenen Worten einzelne Momente des Gesprächs flüchtig festgehalten. „Xanthe. Frühling neu". Soll das heißen, daß sie den Sinn der Freundin hinlenkt auf das Erwachen der Natur und das überall sich regende Liebesleben, um die stillen Wünsche des jungen Herzens als begreiflich und berechtigt hinzustellen?[1]) Dadurch würde sie dann das volle „Bekenntnis" der Arete hervorlocken. „Geliebte, schilt die stille Träne nicht, die mir vom Auge fließt", so sollte es wohl beginnen. Es ist „Bräutigams Zeit". Sie gedenkt, daß auch Vater und Mutter sich in solchem Alter gefunden haben. Und staunend hat sie selbst schon das Erwachen der Liebe bei ihren Bekannten beobachtet; „dann schweigen sie und sehn einander an".

Das Gespräch wird unterbrochen durch das plötzliche Hervortreten des Ulysses. Wir wollen uns nicht mit Scherer den Kopf darüber zerbrechen, wie Goethe hier (und schon in Szene 2) die Dezenz des Kostüms auf der Bühne gewahrt hätte: als

---

[1]) An sich wäre es auch möglich, daß jene Worte den Inhalt einer nicht ausgeführten Rede der X. aus dem Anfang der Szene andeuten sollten, durch die sie jene ihrer träumerischen Versunkenheit entreißen will. Aber dann ist der Übergang zur Erzählung des Traumes nicht deutlich erkennbar.

er die Szenen entwarf, dachte er schwerlich schon an das Theaterbild. Was Ulysses hier zu den Frauen sprechen sollte (denn daß abweichend von Homer die Königstochter nicht allein ihm entgegentrat, bezeugt das Szenar), ahnen wir nicht; die Annahme von Morris: „die Bittrede hätte Goethe natürlich nachbildend und umformend aus Odyssee 6, 149 fg. geschaffen", erscheint nach dem bisher beobachteten Verfahren des Dichters gar nicht so selbstverständlich. Die Antwort der Arete hat Goethe zum Teil ausgeführt. Sie lädt ihn in die Gärten des Vaters, von denen sie ein lockendes Bild entwirft, dort

soll die Erde
Dich umgetriebnen, vielgeplagten Mann
Zum freundlichsten empfangen . . .
Dort wirst du in den schönen Lauben wandlen,
An weiten Teppichen von Blumen dich erfreun.

Ich wies schon oben (S. 14) darauf hin, wie unhomerisch dies alles gedacht ist. Zur Stillung der ersten Bedürfnisse bietet sie ihm Kleid, Speise und Trank. Bewundernd ruht ihr Auge auf der Gestalt des Helden („Angesehen" bemerkt das Szenar).

Während dann Arete mit ihren Gefährtinnen zur Stadt zurückfährt, überlegt Ulyß in einem zweiten, den Akt abschließenden Monolog (Szene 4) sein weiteres Verhalten. Er faßt den Entschluß, seinen Namen zu verbergen und sich für einen seiner Gefährten auszugeben. Aber er geht noch weiter: er will auch verhehlen[1]), daß er verheiratet ist! Offenbar hat der Vielerfahrene aus dem bewundernd auf ihn gehefteten Blick der Jungfrau eine leise aufkeimende Neigung herausgelesen und

---

[1]) Die Verse, die Goethe im Notizbuch entwarf:
Zuerst verberg' ich meinen Namen, denn
Vielleicht ist noch am Namen nicht so [viel gelegen?] ...
Und dann kläng' (?) der Name
Ulysses wie der Name jedes Knechts
hat er zwar in das Quartheft nicht übernommen, aber wohl nur, weil sie ihm noch zu unvollkommen waren. Der Inhalt des Monologs selbst steht fest. „Vorsicht seines Betragens. Unverheiratet" heißt es im Szenar. Und in Akt II, Szene 4 „Ulyß als Gefährte des Ulyß".

fürchtet, ihre Teilnahme zu mindern oder einzubüßen, wenn er gesteht, daß er bereits eine Gattin habe. Natürlich sollte dieser Gedanke nicht bestimmt ausgesprochen werden: der Leser mußte ihn aber als geheimen Beweggrund herausfühlen. So ergibt sich am Schluß neben der Neigung des Mädchens eine Unwahrheit des Ulyß als weitertreibendes dramatisches Motiv. Klar und bestimmt hat damit in diesem Drama Goethe eine Schuld des Helden zum Ausgangspunkt der tragischen Entwicklung gemacht.

Bedenklich scheint hier zunächst schon, daß er ihn zu dieser Lüge im Voraus, mit vollem Bewußtsein, sich entschließen läßt. Von einem Zwang und Drang der Umstände, der die Lüge als den einzigen Ausweg erscheinen ließe, kann man doch hier im Ernste nicht reden. Eher von einem Zwang des Charakters: der Erfindungsreiche folgt hier unwillkürlich der alten Gewohnheit, Listen zu spinnen. — Bedenklicher noch wirkt die eigentümliche Art der List, die er anwenden will. Der Plan, sich für „unverheiratet" auszugeben, hat unleugbar bei dem Helden einer Tragödie etwas Kleinliches und Peinliches, und man darf vielleicht fragen, ob es selbst Goethes Kunst hier gelungen wäre, nicht bloß das Handeln des Ulysses uns psychologisch glaubhaft zu machen, sondern vor allem ihm unsere Teilnahme zu wahren.

Dazu kommt, daß die ganze List bei genauerer Prüfung sich doch als recht unzweckmäßig erweist. Was erreichte Ulyß eigentlich dadurch, daß er sich für einen seiner Gefährten, einen „Knecht", wie er selbst sagt, ausgab? Konnte er hoffen, daß die Phäaken auch einem solchen hilfsbereit entgegenkommen, ihn nach Hause entsenden würden? War anzunehmen, daß die Königstochter ihm auch in dieser Rolle eine tiefere Teilnahme entgegenbringen würde? Beraubte er ferner sich nicht dadurch, daß er sich als unverheiratet hinstellte, eines starken Mittels, um auf das Mitgefühl des fremden Volkes zu wirken und es zu seiner Heimsendung zu bestimmen? Und wenn er wirklich auf die stille Neigung der Fürstentochter rechnete, mußte sie

dann nicht eher geneigt sein, ihn festzuhalten, als seine Heimreise zu fördern? So hegt sie ja auch bei Homer, ehe sie weiß, wer er ist, den Wunsch: „möchte es ihm gefallen, hier zu bleiben!“ (6, 245)

Ich wies oben (S. 7) darauf hin, daß Goethe, indem er den Ulyß eine Maske annehmen läßt, einen Zug benutzt, der in der Odyssee vielfach verwertet ist und der zugleich seine eigene Freude am Versteckspiel widerspiegelt. Aber wie weit entfernt sich doch die poetische Erfindung ebensowohl von dem homerischen Vorbild als von seinen eigenen Erlebnissen. Die Lügenerzählungen des Odysseus bei Homer sind vom Augenblick eingegebene Erdichtungen; gerade darauf, daß sie fortwährend wechselnde naive Improvisationen sind, beruht ein Hauptreiz. Sie sind ferner, mit sehr wenigen Ausnahmen, ganz im Charakter des Landfahrers, zu dem ihn Athene gewandelt hat, Abenteurergeschichten, die schon durch die Verlegung nach Kreta oder Ägypten ihr typisches Gepräge erhalten und daher von den Hörern immer mit halbem Zweifel angehört werden. Endlich verbindet der Erzähler mit ihnen meist einen ernsten ethischen Zweck: sie sollen den Hörer trösten, ermutigen oder warnen. — Vollends den Gedanken, in dem eigenen Leben des Dichters nach direkten Analogien zu suchen, wird man von vornherein entrüstet zurückweisen. Wir sehen hier auf das deutlichste, wie seine Dichtung halb verwischte homerische Reminiszenzen wohl mit einem persönlichen Charakterzuge verschmilzt und belebt, dabei aber beide stark wandelt, sie aus dem Harmlosen und halb Unbewußten ins Überlegte steigert und so daraus eine tragische Schuld erschafft.

Zweiter Akt.

Sehr einfach und allmählich, mit manchen Ruhepunkten, entwickelt sich die weitere Handlung aus dem am Ende des 1. Aktes gelegten Keim.

Der 2. Akt schließt sich zeitlich unmittelbar an den ersten an: Die Königstochter, die dort nach Szene 3 nach der Stadt

zurückfuhr, kehrt hier in Szene 2 heim, und gleich nach ihr trifft auch Ulyß ein. Wenn dort zu Anfang die Sonne auf ihrer Mittagshöhe stand, so ist es jetzt Nachmittag. Den Schauplatz bildet der Garten des Alcinous, der noch die Spuren des Sturms der vorhergehenden Nacht zeigt.

Die drei ersten Szenen entfalten ein breites Zustandsbild. Eine friedliche Idylle tut sich uns auf in der Familie des Phäakenkönigs. In langsamer Folge finden sich die Glieder des Hauses zusammen; nur in leisem Wechsel von Ruhe und Bewegung bauen sich die Szenen auf. In der ersten ist der Vater allein (oder mit einem Diener) in seinem Garten beschäftigt, die Schäden, die der nächtliche Sturm angerichtet hat, zu mustern und zu beseitigen. Die ruhige Stimmung des Eingangs macht einer erregteren Platz, wenn in der nächsten Szene der eben gelandete Sohn den Sturm selbst, den er erlebt hat, schildert; aber die Spannung löst sich am Schluß in der Beschreibung der glücklichen Heimfahrt, auf der Delphine das Schiff umspielten. Und die 3. Szene führt uns wieder in den Frieden des Hauses zurück: die hinzutretende Arete berichtet von dem glücklichen Verlauf des Tages; sie rühmt sich, daß sie die „Wäsche selbst für den Vater bereitet“. Eben hatte sie, so scheint es, begonnen von dem Fremdling zu erzählen, als „sie Ulyssen erblickt“. Er führt sich in Szene 4, wie er beschlossen, als einen seiner „Gefährten“ ein und findet freundliche „Aufnahme“. Auf seine „Bitte“, ihm die „Heimfahrt“ zu gewähren, „berät“ man sofort „das Nötige“ d. h. vor allem den Weg, um die Zustimmung der Aeltesten zu gewinnen. Dann entfernt sich Alkinous mit seiner Tochter. Gespannt fragt sein Sohn, der mit Ulyß zurückbleibt, diesen nach seinen Schicksalen. Wir dürfen hier wohl einen dramatischen Kunstgriff des Dichters bewundern, der so den Helden sofort in die Notwendigkeit versetzt, sein Lügengewebe weiter auszuspinnen und sich darin fest zu verstricken. Wenn die Szenenskizze mit den Worten des Ulysses schließt: „Bitte seinem Gefährten zu helfen“, so möchte man dies „seinem“ eher auf den

angeblichen Herrn, dessen Taten die Erzählung dem staunenden Hörer gepriesen haben wird, als auf Neoros beziehen, der etwa rasch, von Bewunderung hingerissen, dem Fremden seine Freundschaft angetragen haben könnte.

Scharf kontrastiert in dem ganzen Akte das friedliche Behagen der in ruhiger Sicherheit, in den gewohnten Lebenskreisen dahinlebenden Familie mit der Not und Sorge des heimatlos umherirrenden Gastes; in den letzten Szenen gesellt sich dazu der Gegensatz zwischen unbefangenem Vertrauen und hilfreicher Güte mit berechnender List.

Der dritte Akt

für den weder Ort noch Zeit angegeben sind, führt die Handlung auf ihren Höhepunkt: er vollendet den Trug des Ulyß durch das Geständnis, daß er unverheiratet sei, und entfesselt damit die Leidenschaft der Arete. Sie steht in dem ganzen Akte im Vordergrunde.

In kunstvoller Steigerung stellen die ersten drei Szenen das Anwachsen ihrer Liebe dar. Gleich in der ersten „eröffnet" sie ihrer Vertrauten Xanthe ihre „Leidenschaft" und ergießt sich in dem Preis des geliebten Mannes. Goethe hat ein paar Verse aus dem geplanten Dialog, die er in dem Notizbuch, wo die Vertraute noch Tyche hieß, hingeworfen hatte, mit geringen Änderungen in das Quartheft herübergenommen:

[Arete] Was sagst du, Tyche, hältst du ihn für jung?
Du hältst ihn doch für jung? sprich, Tyche, sprich[1])!
[Tyche] Er ist wohl jung genug, denn ich bin alt,
Und immer ist der Mann ein junger Mann,
Der einem jungen Weibe wohl gefällt.

In sehr charakteristischer Weise spricht sich in diesen Versen ebenso die kindliche Naivetät des Mädchens aus, das sich über die instinktiv gefühlte Kluft zwischen ihm und dem Geliebten hinwegtäuschen möchte, wie die Altersweisheit, die sich der Macht der Illusion bewußt ist.

---

[1]) Es ist zweifelhaft, ob dieser Vers nur eine Dittographie zum ersten oder eine gewollte, dringlichere Wiederholung ist.

In der 2. Szene, in der Neoros zu den Frauen tritt, soll dann die Liebe der Arete durch zwei entgegengesetzte Motive noch stärker entflammt werden. Zunächst durch das begeisterte „Lob des Ulyß" aus dem Munde ihres Bruders, den sein „männliches Betragen" zur Bewunderung hingerissen hat. Er gibt damit wohl den Eindruck wieder, den er in dem in Akt II Szene 5 angeknüpften Verkehr mit ihm durch seine Erzählungen und seine ganze Persönlichkeit gewonnen hat. (Schwerlich ist dabei an die von Ulyß im Wettkampf mit den Phäaken bewiesene Meisterschaft zu denken, von der Homer erzählt; für ein solches Auftreten des Helden in der Öffentlichkeit fehlen wenigstens in dem Szenar alle Voraussetzungen.) Fast verrät sich die Liebe der Arete, als der Bruder ihr nun weiter den „Willen des Vaters, daß ihm Kleider und Geschenke gegeben werden sollen", mitteilt. Ihre liebende Sorge kann sich nicht genug tun, so daß der Bruder „scherzend" ausruft:

Du gäbst ihm gern den besten, merk ich wohl —

zu ergänzen ist etwa „Mantel, Leibrock" oder etwas Ähnliches; im Notizbuch stand „das Beste". Aus diesem beseligenden Vorgefühl beglückender Liebe stürzt sie jäh die Eröffnung ihres Bruders, jene Geschenke seien für einen Scheidenden bestimmt. Aber in ihrem Schmerz erkennt sie erst mit zwingender Klarheit, was er ihr geworden ist[1]). Wie Leonore fühlt sie:

Ich soll dich lassen, und verlassen kann
Mein Herz dich nicht.

---

[1]) Die Komposition der Szene erinnert an die ganz ähnliche in Lessings Emilia Galotti Akt 1 Szene 4—6. Auch hier muß in dem Prinzen erst die Verherrlichung der Schönheit Emilias durch den Maler das Gefühl des Glückes, sie zu besitzen, aufs höchste steigern, damit er dann durch die plötzliche Mitteilung Marinellis, sie sei für ihn verloren, um so tiefer die Unmöglichkeit erkennt, auf sie zu verzichten. Die Parallele mag zeigen, wie zwei Dichter unabhängig von einander zu denselben Mitteln psychologischer Entwicklung griffen, denn ein Einfluß Lessings auf Goethe scheint mir hier ganz ausgeschlossen.

Ursprünglich wollte Goethe nun sogleich den Ulysses zu den „Vorigen" treten lassen. Wir können hier wieder deutlich beobachten, wie die Meditation den Dichter unablässig zur Verinnerlichung und Vertiefung drängt. Er schob zunächst (in Szene 3) einen Monolog der Arete ein, in dem sie ihre Klagen ausströmen sollte. „Und er soll scheiden?!" in diesem Aufschrei[1]) faßte er kurz den Inhalt zusammen. Und nun führt er (in Szene 4) den Ulysses mit ihr allein zusammen; Xanthe und Neoros durften nicht Zeugen dieses Zwiegesprächs werden. In dem Monolog mag Arete auch darüber gegrübelt haben, was ihn so eilig von hinnen treibe. Jetzt richtet sie direkt an ihn die „Frage", ob er eine Gattin habe. Und Ulysses führt die Rolle, die er sich zu Anfang vorgezeichnet hatte, durch: er gibt sich für „unverheiratet" aus.

Mit vollkommener Klarheit hat Goethe die Situation so gestaltet, daß dem Helden durchaus die Freiheit der Entscheidung bleibt und damit die ganze Schwere der Schuld zufällt. Nichts zwang ihn nach dem ersten harmloseren Schritt, den er mit der Verleugnung seines Namens getan hatte, jetzt zu dem zweiten, viel bedenklicheren. Im Gegenteil, alles vereinigte sich, ihn davon zurückzuhalten. Die Umstände hatten sich, seit er jenen Entschluß gefaßt hatte, völlig geändert. Den Plan, den er am Tage vorher in der tiefsten Not, noch unbekannt mit den Personen und Verhältnissen, sich entworfen hatte, ihn führt er jetzt aus, von freundlichen Menschen gastlich empfangen, vom Vater reich beschenkt, vom Sohne mit jugendlicher Begeisterung begrüßt. Er verleugnet seine Ehe der Tochter gegenüber, obwohl er die Empfindungen, die ihr gerade in diesem Augenblick die Frage auf die Lippe drängten, unmöglich mißverstehen konnte und sich sagen mußte, welche Hoffnungen er weckte. Und sein weiteres, nicht minder zweideutiges Verhalten mußte

---

[1]) Im Notizbuch hieß es:

Er eilt nach Hause!
Er soll scheiden

diese Hoffnungen noch steigern. Das Szenar schließt an die Antwort des Ulysses das lakonische Stichwort „die schönen Gefangenen" d. h. doch wohl: er sollte — vermutlich auf eine neue Frage Aretes — versichern, daß auch keine der im Kampf vor Troja oder auf seinen Fahrten mit Ulysses erbeuteten Frauen[1]) Eindruck auf sein Herz gemacht habe. Und endlich — wir ahnen nicht, wie der Gang der Szene ihn darauf führen sollte — „lobt er ihr Land und schilt seines". Goethe hatte ein paar Verse aus dieser Rede hingeworfen:

> Und nur die höchsten Nymphen des Gebirgs
> Erfreuen sich des leichtgefall'nen Schnees
> Auf kurze Zeit.

Konnte Ulysses eine andere Antwort erwarten, als die hier von Goethe angedeutete: „Sie gibt ihm zu verstehen, daß er bleiben könne"? Was er auf dieses halbe Liebesgeständnis antworten, wie er die peinliche Unterredung abbrechen sollte, verrät uns der Entwurf nicht. — Arete bleibt allein zurück. In ihrem Monolog, mit dem der Akt schließt, sollten wohl Hoffnung und Zweifel, Liebesseligkeit und -Qual mit einander wechseln.

Der vierte Akt

bringt mit der Enthüllung von Ulysses' wahrem Namen und dem Beschluß seiner Heimfahrt die Peripetie. Wahrscheinlich schloß sich die Handlung unmittelbar an die des vorigen Aktes an, vielleicht hat Neoros dort, wo er (Szene 2) von dem bevorstehenden „Abschied des Ulysses" sprach, auch die Vorbereitungen zu der Beratung, die über seine Entsendung bestimmen sollte, erwähnt.

In diesem Akte allein „erweitert sich des Theaters Enge". Wir werden in die Versammlung der „Ältesten" geführt. Freilich eine polyphone Massenszene war hier von vornherein durch die ganze Technik des Dramas ausgeschlossen. Dies wird auch durch die Andeutungen des Szenars bestätigt, in denen

---

[1]) Vergl. z. B. Odyss. 9, 41.

von einem Eingreifen der Ältesten keine Spur sich findet. Wir haben uns nach Analogie ähnlicher Szenen im klassizistischen französischen Drama den Vorgang wohl so zu denken, daß ein Sprecher die Meinung der Übrigen, die als Statisten verharrten, zusammenfaßte. — Zweifelhaft bleibt, ob Goethe sich die Handlung nach der Erzählung der Odyssee (6, 267; 7, 6, 16) in der Agora, einem offnen Platz mit Steinsitzen, denkt, oder ob ihm in seiner Erinnerung dabei die täglichen Zusammenkünfte der Edlen in der Halle des Alkinous vorschwebten. Ich möchte eher das Letztere annehmen, da im Verlauf dieses Aktes auch die Tochter in der Versammlung erscheint, was in der Agora doppelt befremden müßte.

Über keinen Teil des Planes sind wir so wenig unterrichtet, wie über diesen Akt. Das Szenar, auf das wir hier allein angewiesen sind, verzeichnet nur die auftretenden Personen; die knappen Notizen über den Inhalt der Szenen, die sonst auf der Rückseite hinzugefügt sind, fehlen. Fast scheint es, als ob Goethes Phantasie gerade diese Phase der Handlung, in der sie sich zum vollsten dramatischen Leben erheben sollte, am wenigsten ausgestaltet hätte.

Szene 1. „Alkinous.“ Er sollte wohl den Ältesten die Sache des Fremdlings vortragen und warm für ihn eintreten.

Szene 2. „Neoros“ tritt auf, vermutlich um seinerseits Zeugnis für den neugewonnenen Freund abzulegen.

Sehr auffallend ist in Szene 3 das Erscheinen der jungen Königstochter in der Versammlung der Alten. Man muß zunächst annehmen, daß Goethe über die Stellung der Frauen, besonders der unverheirateten, bei Homer keine klare Vorstellung besaß; Nausikaa selbst bleibt bei diesem bekanntlich dem Treiben der Männer durchaus fern und sieht den Odysseus, wie ich schon (S. 8) hervorhob, nur flüchtig und verstohlen am letzten Tage vor seinem Eintritt in den Saal wieder. Dann aber, was sollte sie in dieser Szene? Trieb sie die Sorge um den geliebten Mann hierher, um, ohne einzugreifen, zu hören, was beschlossen wurde? Sollte sie mit leidenschaftlicher

Bewegung der Verhandlung folgen und schon bei ihrem Abschluß ihre Erregung kaum meistern können? Jedenfalls sollte das Auftreten des Ulysses in der folgenden letzten Szene — er war wohl herbeigerufen, um die Entscheidung zu hören — sie aus ihrem Wahn reißen. Hier mußte er sich als Ulysses und Penelopes Gemahl bekennen, denn im 5. Akt wird diese Enthüllung vorausgesetzt. Daß sie die Kunde, die vermutlich die Versammlung mit Jubel erfüllte, nicht schweigend aufnehmen konnte, liegt auf der Hand; irgendwie mußten sich ihre Empfindungen hier in der Öffentlichkeit verraten. Dies bestätigt auch der 5. Akt, wo Alkinous in Szene 4 dem Ulysses das Fernbleiben seiner Tochter aus „Scham“ erklärt und ihn bittet, „sie nicht falsch zu beurteilen, es sei sein eigner Wert“ — zu ergänzen ist etwa: der sie hingerissen habe.

Der fünfte Akt,

der die Katastrophe enthält, schloß sich wohl ohne Szenenwechsel und jedenfalls mit geringem zeitlichen Zwischenraum an. Sein Bau zeigt insofern ein einzigartiges technisches Kunststück, als die eigentliche Handlung sich in der ersten und letzten Szene zusammendrängt. In der ersten erscheint Arete zum letzten Male, um in einem Monolog ihre Verzweiflung auszuströmen, in der letzten wird sie als Leiche auf die Bühne gebracht. Alles, was in sieben Szenen dazwischen liegt, ist eine einzige große Retardation mit einem Auf- und Abwogen der Stimmungen bei den übrigen Personen, auf die Katastrophe selbst aber hat dies alles nicht den mindesten Einfluß. Auch die dramatisch bedeutungsvolle Wirkung des Selbstmordes der Arete auf Ulysses konnte erst am Schluß zur Darstellung kommen. Versuchen wir von diesem eigentümlichen Grundriß des Aktes aus in die Einzelheiten der Komposition tiefer einzudringen, als es bis jetzt geschehen ist.

Der Monolog der Arete in der 1. Szene mußte die Motive aussprechen, aus denen dann ihr Todesentschluß erwächst. Morris spricht die gewöhnliche Auffassung am ent-

schiedensten aus, wenn er sagt (S. 108): „Sie geht in den Tod aus Schmerz über ihre hoffnungslose, unerwiderte Liebe". Aber wesentlich verschärft wurde dieser Schmerz doch durch das bittere Gefühl, daß der Mann, den sie geliebt, ihr gelogen hatte: ein Ideal ist ihr damit in den Staub gestürzt. Und die Scham darüber, daß sie ihm ihre Liebe entgegengetragen und daß auch die anderen alle nun wußten, wie töricht sie gewesen, mußte den Stachel noch schmerzlicher machen. Aber wenn auch alle diese Empfindungen in der vollen Verzweiflung am Leben gipfelten, so sollte sie hier doch schwerlich schon den festen Entschluß, es von sich zu werfen, aussprechen. Nur ahnen durfte man ihn; der Dichter hätte sonst die bange Spannung der folgenden Szenen, die erst allmählich zur furchtbaren Gewißheit wird, vorzeitig abgeschnitten.

Nachdem Arete abgegangen ist, erscheinen in Szene 2 Ulysses und Alkinous mit Neoros. Wir können wohl annehmen, daß die Gastfreunde von den Vorbereitungen zur Abfahrt berichteten, und daß in Ulysses der wehmütige Gedanke an das Scheiden überwogen wurde durch die Freude, nun endlich am Ziele seiner Irrfahrten zu stehen und in die Arme seiner Gattin zurückkehren zu können. Ein lichter Punkt, der schnell wieder vom Dunkel verschlungen wird, steht diese Szene zwischen der vorhergehenden und folgenden, von der einsamen Verzweiflung der Königstochter fällt ein Schatten auch auf das Glück des Helden. Die 3. Szene lenkt dann den Blick wieder auf das Schicksal der Arete zurück. Ihre Vertraute, die sie sonst begleitete, erscheint allein auf der leeren Bühne; angstvoll scheint sie die Gemächer zu durchirren, um die verschwundene Herrin zu suchen.

Aber noch einmal, in erschütternder Steigerung, wiederholt sich in der 4. Szene derselbe Kontrast der Stimmung, wie zwischen der 1. und 2. Es ist die Abschiedsszene zwischen Alkinous und Ulysses. Sie muß dem Dichter besonders am Herzen gelegen haben, denn sie ist die einzige in den letzten Akten, die er sich bereits skizziert hat. Goethe hat sie tief mit jener

tragischen Ironie durchtränkt, die das antike Drama so gern unmittelbar vor der Katastrophe aus dem schneidenden Gegensatz zwischen dem Glückswahn der handelnden Personen und dem Wissen des Zuschauers von dem über ihnen schwebenden Verhängnis entspringen läßt. Man denke etwa an das Frohlocken der Jokaste und ihren Hohn über die Orakel, als sie hört, der Vater des Oedipus in Korinth sei gestorben, oder an die wilde Freude der Klytaimnestra bei der Kunde, ihr Sohn, in dem sie den Rächer des Gatten fürchtet, sei im Wagenrennen gestürzt. So ist es auch hier. Während sich in uns in der letzten Szene die Ahnung, daß Aretes tragisches Schicksal sich jetzt erfülle, fast zur Gewißheit verdichtet hat, sehen wir hier den Mann, der es heraufbeschworen hat, in dem Glauben sich wiegen, mit derselben kurzsichtigen Klugheit, die ihn bisher leitete, alles glücklich lösen zu können.

Ulysses ist verwundert, daß in der Stunde des Abschieds „die Tochter sich nicht sehen lasse". Alkinous erklärt ihr Fehlen aus der „Scham" über ihr Auftreten in der Versammlung und bittet ihn, „sie nicht falsch zu beurteilen, es sei sein eigner Wert", der das junge Herz betört und sie über die Schranken weiblicher Sitte hinausgeführt habe. In dem Szenar folgen nun die Worte: „Ul. Vorwurf, er will nicht so scheiden, trägt seinen Sohn an". Der Anfang soll wohl bedeuten: Ulysses macht sich doch Vorwürfe, oder er hört einen Vorwurf aus der Entschuldigung des Alkinous heraus. Die Antwort des letzteren hat Goethe in dem Quartheft nur ganz allgemein umschrieben: „Will die Tochter nicht geben", obwohl er doch in dem Notizbuch bereits ein Stück in Versen auszuführen begonnen hatte:

> O teurer Mann, welch' einen Schmerz erregt
> Das edle Wort in meinem Busen! So
> Soll jener Tag denn kommen, der mich eins [?]
> Von meiner Tochter trennen wird. Vor dem Tag
> Des Todes. Lassen soll ich sie
> Und senden in ein fremdes Land,
> Sie, die zu Haus so wohl gepflegt . . .

Die Worte des Alkinous sind von Goethe mit absichtsvoller Kunst so gewählt, daß aus ihnen die tragische Ironie schneidend herausklingt. Wie muß es auf den Hörer wirken, wenn dem Vater schon der Gedanke unerträglich ist, die Tochter nur aus dem Hause scheiden zu sehen, vor dem Tag des Todes, wissen oder ahnen wir doch, daß eben dieser Tag jetzt bereits angebrochen, das Schlimmste bereits eingetreten ist. Dennoch behielt Goethe die Verse nicht bei. Offenbar schien ihm das Widerstreben des Alkinous gegen den Antrag des Ulysses hier doch zu schroff, als daß er sich so rasch, wie es der Fortgang der Szene verlangt, von diesem hätte überzeugen lassen können. Im Szenar hatte er sich den weiteren Verlauf so vorgezeichnet „Ul. Überredung. — A. Will gleich — U. Will seinen Sohn bringen, sie sollen sich wählen. — Al. Hochzeitstag, Ausstattung". Gerade dieser Schluß zeigt, wie rasch und leicht die Umstimmung des Alkinous sich vollziehen sollte. Übrigens ist die Ausstattung der Tochter durch den Vater wieder ein unhomerischer Zug: im heroischen Zeitalter bringt vielmehr der Bewerber die Brautgeschenke dar — ein Rest des alten Brautkaufes [1]). Ein paar Verse zu dieser Stelle hatte Goethe bereits im Notizbuch entworfen:

So werde jener Tag, der wieder dich
Mit deinem edlen Sohn zum Feste bringt,
Der feierlichste Tag des ganzen Lebens —
Bringt meine Tochter ꝛc.

Mit geringen Änderungen [2]) nahm er die ersten drei ins Quartheft auf. Den vierten, der die Aufforderung an die Diener enthält, die Tochter hereinzuführen, ließ er weg, weil sonst ihre Abwesenheit hier schon zu auffallend hervorgetreten wäre.

Es fällt uns heute schwer, uns in die Stimmung einer solchen Szene hineinzuversetzen. Um die tragische Ironie recht

---

[1]) Nur Odyss. 2, 196 (= 1, 277) bildet eine schwer zu erklärende Ausnahme.

[2]) V. 2. Mit deinem Sohn zurück zum Feste bringt.
V. 3. Tag des Lebens mir.

breit und wuchtig zu entfalten, legt Goethe es so an, als sollte das Drama nach Art eines Rührstückes versöhnend schließen, damit dann um so erschütternder die Tragödie hereinbricht. Dementsprechend arbeitet seine Erfindung hier im Ganzen wie im Einzelnen mit Motiven des bürgerlichen Familienschauspiels [1]. In der Art eines solchen ist es, daß die beiden Väter die Verheiratung ihrer Kinder vereinbaren, ohne sich zu fragen, ob sie auch zu einander passen, und daß dabei auch bereits die Aussteuer ins Auge gefaßt wird. Aber auch der Gedanke, der uns heute am fremdartigsten berührt, für die unglückliche Liebe Ersatz durch die Verbindung mit einem Verwandten (hier dem Sohne) zu suchen, entspricht ganz den Traditionen der Rührkomödie: wollte doch sogar Lessing [2]) in seinem Entwurf zum „Nathan" den Tempelherrn für die ihm versagte Recha mit der Hand der Tante Sittah abfinden!

Aber mit diesen litterarischen Anregungen verbanden sich doch auch persönliche Stimmungen des Dichters. Aus der Hoffnungslosigkeit seiner Liebe schreibt er der Frau von Stein am 16. Juli 1776: „Deine Schwester [die Frau von Imhoff] ist ein liebes Geschöpf, wie ich eins für mich haben mögte, und dann nichts weiter geliebt!" Ähnlich am 25. März: „Die Schröter ist ein Engel — Wenn mir doch Gott so ein Weib bescheren wollte, daß ich Euch könnt' in Frieden lassen!" Und noch im Alter, als ihn zum letzten Male die Liebe mit jugendlicher Gewalt ergriffen hatte, „sagte er", wie Ulrike von Levetzow

---

[1]) Spätere Mythographen, die für eine Fortsetzung der Odysseefabel die Fäden der Handlung noch künstlich weiter verknüpften, haben für den Telemach auch nach einer Frau gesucht und ihn nach seines Vaters Tode die Nausikaa (andere statt dessen Nestors Tochter Polykaste, ja sogar die Kirke) heiraten lassen. Goethe hatte, als er sein Drama entwarf, von dieser Kombination sicher keine Ahnung; das Hauptmoment seiner Erfindung, die Sorge des Ulysses um das unglücklich liebende Mädchen, wird dadurch auch gar nicht berührt.

[2]) Vergl. mein Buch „Lessings Dramen im Lichte ihrer und unserer Zeit", S. 335.

erzählt[1]), „oft zu ihrer Mutter oder Großmutter, wie sehr er wünsche, noch einen Sohn zu haben, denn er müßte dann ihr Mann werden“. Aus dem Gedankenspiel, mit solchen freundlichen Möglichkeiten den qualvollen Konflikt zu lösen und die Leidenschaft zu beruhigen, gewannen für ihn die alten Motive des Rührstücks Interesse und Leben, und so floß auch in diese Szene unseres Dramas etwas von seinem eigenen Empfinden.

Wenn wir aber auch die Entstehung der Szene verstehen zu können glauben, so werden wir uns doch nicht verhehlen, daß sie etwas künstlich in den Zusammenhang des Aktes eingefügt ist. Wir wollen, obwohl das Drama auf die Dauer des Krieges und die Länge der Irrfahrt ausdrücklich hingewiesen hat, vergessen, daß Ulysses seinen Sohn, für den er hier wirbt, gar nicht kennt, da er bei seinem Auszug eben geboren war, ja, daß er nicht einmal weiß, ob er überhaupt noch lebt. Aber unbedingt müssen wir fragen: verträgt die Handlung auf diesem Punkte, wo alles mit voller Wucht zur Katastrophe hindrängt, noch eine solche lange Retardation? Darf man auch dem willigsten Zuschauer zutrauen, daß er hier, wo ihm das Bild des verzweifelnden Mädchens eben erst wieder vor das Auge gerückt ist, teilnahmevoll den Träumen der beiden Väter von der glücklichen Zukunft ihrer Kinder folgen werde?

Wie die Szene einen breiten Ruhepunkt bildet, so enthält sie zugleich den Wendepunkt des Aktes; von hier aus rollt die Handlung unaufhaltsam der Katastrophe zu. Aber auch jetzt noch ist die Bewegung künstlich verlangsamt. In einer Stufenfolge banger Szenen enthüllt sich mit immer grausamerer Klarheit das Geschehene.

Dem Dichter scheint hier das Vorbild der Exodos antiker Tragödien[2]) vorzuschweben. Wie dort so oft, bringt hier in Sz. 5

[1]) Goethes Gespräche II² 576 vergl. 641.

[2]) Die Tragödien des Sophokles begleiteten ihn im Sommer 1786 nach Karlsbad und von dort wohl nach Italien: Ende August liest er die Elektra, wie er an Herder schreibt; am 14. Oktober zitiert er in einem Briefe an ihn den Schlußchor des Ajas griechisch.

sein Bote die erste Nachricht. Dürfen wir annehmen, daß er zunächst nur ganz allgemein und unbestimmt das Geschehene meldete, etwa nur den Sturz einer Frau vom Felsen berichtete, ohne noch einen Namen zu nennen?

Szene 6. „Alkinous. Ulyß", der erstere wohl von Sorge und Furcht bewegt, der andere beruhigend und tröstend.

Szene 7. Zu ihnen[1]) Xanthe, etwa das Verschwinden der Herrin meldend und dadurch die Befürchtungen bestätigend.

Szene 8. Der hinzutretende Sohn sollte wohl von der Auffindung der Leiche berichten und den Tod der Schwester genauer erzählen.

Wieder ganz nach dem Muster der antiken Tragödie bildete in Szene 9 ein Tableau den Abschluß. Wie dort z. B. in der Antigone erst ein *ἐκκύκλημα* die tote Eurydike zeigte und dann der Vater mit der Leiche des Sohnes erschien, so trägt man jetzt die Leiche der Arete auf die Bühne. Und wie dort sollte sich wohl an das Bild des Todes die Klage der Überlebenden schließen. Endlich, wie darin die Situationen sich gleichen, daß der Kluge die verhängnisvollen Folgen seiner unseligen Klugheit erkennt[2]), so wäre vielleicht auch im Goetheschen Drama diese Empfindung hier zum Ausdruck gekommen. Die tiefsten Seelenqualen muß Ulysses angesichts des Leides, das er über die Familie gebracht hat, durchleben. „Werd' ich den Jammer überstehen!" könnte er mit Faust ausrufen. Und mit welchen Gefühlen mag er die Heimfahrt antreten, deren Möglichkeit er der hilfsbereiten Güte des Vaters verdankt, wie fortleben mit dieser Erinnerung im Herzen? Einige Verse, die Goethe auf der Rückseite zu diesem Akt notierte, scheinen hierher zu gehören:

---

[1]) Im Szenar steht zwar nur „VII Xanthe", indessen in VIII heißt es: „Die vorigen. Sohn", so daß auch in Szene 7 die Anwesenheit des Alkinous und Ulysses vorauszusetzen ist.

[2]) Vergl. z. B. Antig. 1261 *ἰὼ φρενῶν δυσφρόνων ἁμαρτήματα,*
1269 *ἔθανες . . . ἐμαῖς . . . δυσβουλίαις.*

Ein gottgesendet Übel sieht der Mensch,
Der klügste nicht voraus und wendets nicht.
Vom Hause . . .

Man möchte sie dem Alkinous geben, der aus dem Schmerze zuerst wieder zu ernster sittlicher Fassung sich erhebt und verzeihend die Schuld des Gastes zu mildern sucht.

V. Charakteristik des ersten Plans.

Überblicken wir nun nach dieser Rekonstruktion die ganze Anlage des Dramas, so erscheint es uns, wenn man es des antiken Kostüms entkleidet, als eine einfache Familientragödie. Es spielt sich ab im stillen Kreis des Hauses; nur im 4. Akte wird die Handlung durch die Ältesten zu dem weiteren Kreis der Stadt in Beziehung gesetzt, zu einem dramatischen Eingreifen aber sind sie nicht berufen. Aus der Heroenwelt ist alles soweit als möglich auf das schlicht Menschliche zurückgeführt, ja der Haushalt des Königs mutet uns fast bürgerlich an.

Aber dieser enge Rahmen umschließt zwei Tragödien, die in ihrem Verhältnis zu einander sorgfältig abgewogen sind.

Die eine ist eine Liebestragödie. Aber die Leidenschaft wird hier hervorgerufen und genährt durch eine Täuschung. Arete ist wie von einem Traum befangen, der, wie der Zuschauer von Anfang an weiß, nie Wirklichkeit werden kann. Und wenn sie endlich die Gefühle, die sie still und zart in sich gehegt, verrät und, hingerissen von der Gewalt des Augenblicks, die Schranken der Sitte überschreitet, so können wir auch darin nur die verhängnisvolle Folge jener Täuschung sehen, unter deren Zwang sie steht. Dadurch, daß ihr ganzes Fühlen und Handeln wesentlich durch äußere Umstände bedingt und bestimmt ist, erhält ihr Los eine schicksalsvolle Notwendigkeit. Die Tragik der Leidenschaft wird in Wahrheit zur Leidenstragik. Und die tiefe Innerlichkeit der Darstellung, wie sie sich bereits in der Schilderung des Liebessehnens in dem Entwurf

ankündigt, hätte dieses Drama zugleich zu einem Seelendrama wie die Iphigenie und den Tasso gemacht. Die Wirkung aber wäre um so erschütternder geworden, als in ihm die ganze Bahn eines weiblichen Schicksals vom kindlichen Frohsinn und den ersten nur halb verstandenen Regungen der Liebe an bis zu dem selbstgewählten Tode in einsamer Verzweiflung durchmessen wird.

Aber so rührend das Schicksal der Heldin ist, die Hauptrolle im Drama gab Goethe doch dem Ulysses. Von ihm geht der Anstoß zur Handlung aus, und er bleibt ihr eigentlicher Träger. Wenn jene rat- und hilflos dem Schicksal erliegt, so nimmt er mit rücksichtsloser Entschlossenheit den Kampf mit ihm auf. Wie er dabei in einen ernsten sittlichen Konflikt gerät, sich durch die Behauptung seiner Lüge immer tiefer in Schuld verstrickt und dann durch die ungeahnten Konsequenzen seines Handelns auf die Familie seines Gastfreundes das Verhängnis herabzieht — das ist alles ebenso tragisch als dramatisch. Freilich, der Katastrophe scheint er zu entgehen: gerettet kehrt er in das geliebte Ithaka zurück. Das Erlebnis, das über das ganze Leben des Weibes entscheidet, scheint bei dem Manne nur eine Episode zu bleiben in einem an Kampf und Liebe[1]) reichen Dasein. Aber die Komposition des 5. Aktes läßt, wie ich schon oben ausführte, darauf schließen, daß auch er schwer von den Folgen seines Handelns getroffen werden und leidend büßen sollte.

Starke Fäden verknüpfen die Tragödie mit den beiden früheren Seelendramen Goethes, Stella und Iphigenie. Auch Stella ist ein halbes Kind, als Fernando ihr erscheint, auch ihr hat eine sorglose, glückliche Jugend die Weichheit und Zartheit des Empfindens bewahrt und ihr zugleich etwas Weltfremdes gegeben, auch sie ist gütig und hilfreich. Auch ihr tritt ein Mann entgegen, den der Drang nach Abenteuern durch viele Länder getrieben hat, und auch sie wird von Liebe zu

[1]) Vergl. „Der Bettgenoß unsterblich schöner Frauen“.

dem Fremden ergriffen, ohne zu ahnen, daß er bereits der Gatte einer anderen ist, muß ihn plötzlich scheiden sehen und zu spät erkennen, daß er sie belogen hat. Freilich der jugendliche Dichter glaubte die Verwicklung noch durch einen gewagten Schluß versöhnend lösen zu können; erst bei der späteren Umarbeitung zog er die tragischen Konsequenzen.

Der Held des neuen Dramas aber zeigt, abgesehen von den äußerlichen Ähnlichkeiten, auf die ich eben hinwies, nichts von dem weichlichen Charaktertypus einer empfindsamen Zeit. Seine Persönlichkeit hat ein festes, männliches Gepräge: klar, verständig, willensstark, wird er durch keine Leidenschaft beirrt; nur die heiße Sehnsucht nach Haus und Heimat beherrscht ihn. Wie er schon in dieser letzteren Beziehung als ein männliches Gegenbild zu Iphigenie erscheint, so hat Goethe in ihm denselben Konflikt, den er die Priesterin siegreich durchkämpfen ließ, in umgekehrter Weise durchgeführt. Die Lüge, zu der Pylades die reine Seele Iphigeniens zu überreden sucht, wird von dem Manne, den Pylades sich als Vorbild erkoren hat, nur zu schnell als bequemes Mittel der Rettung ergriffen. Und wenn jene „Gewalt und List, der Männer höchsten Ruhm" durch die siegreiche Macht der Wahrheit „beschämt", dem Bruder durch ihre Offenheit die Heimkehr erringt und versöhnt von dem Herrscher des fremden Landes scheiden kann, so könnte hier die Tragödie ausklingen in die schmerzliche Klage:

> O weh der Lüge! sie befreiet nicht,
> Wie jedes andre, wahrgesprochne Wort
> Die Brust; sie macht uns nicht getrost, sie ängstet
> Den, der sie heimlich schmiedet, und sie kehrt
> Ein losgedrückter Pfeil, von einem Gotte
> Gewendet und versagend, sich zurück.

Und wir dürfen wohl auch annehmen, daß der moralisierende Zug, der durch dies Drama wie durch die Iphigenie hindurchgeht, auch hier bei der Ausführung durch die lebendige Kraft und Tiefe der Seelenmalerei alles Absichtsvolle und Abstrakte verloren hätte.

Wir wissen nicht, welchen Titel das Drama auf dieser Stufe führen sollte. „Nausikaa“ kann es natürlich nicht geheißen haben, da die Heldin diesen Namen noch nicht trug. Bei der Stellung, die Ulysses innerhalb der Handlung hier einnimmt, ist es nicht unwahrscheinlich, daß Goethe noch an dem alten Titel „Ulysses auf Phäa“ festhielt.

VI. Neue Homerstudien.

1. Neue Auffassung Homers.

Am 15. April schafft sich Goethe endlich einen Homer an. Drei Tage konnte er noch in Palermo mit Muße sich in die Dichtung versenken. Aber auch als er am 18. die Reise durch die Insel antrat, begleitete ihn das Buch und weiter noch nach Neapel und Rom, ja zurück nach Weimar. Das Exemplar ist noch in seiner Bibliothek erhalten: Homeri Opera, Tom. II Odyssea, graece et latine, curante Steph. Berglero, Patavii 1777. Es zeigt die Spuren eingehender Lektüre in zahlreichen angestrichenen Stellen aus dem 6. bis 13. Buch. Aber wenn er zunächst auch — wohl noch in Palermo — nur diese Bücher genauer las, die für sein Drama unmittelbar in Betracht kamen, die Wirkung reichte weiter und tiefer. Es ging ihm, wie es so oft geht, wenn man in späteren Jahren mit reiferer Erfahrung und ausgebildeterem Kunstverständnis zu einem Dichter zurückkehrt, den man in seiner Jugend mit schwärmender Begeisterung in sich aufgenommen hatte: man entdeckt jetzt mit Erstaunen in dem scheinbar so vertrauten Antlitz neue schärfere Züge. Wenn Goethe bisher seinen Homer nicht bloß mit der sentimentalen Stimmung seiner Zeit gelesen, sondern dem Dichter selbst unwillkürlich etwas von diesem weicheren, leidenschaftlichen Mitempfinden geliehen hatte, so lernt er jetzt die reine Gegenständlichkeit, künstlerische Wahrheit und Treue der Darstellung, die er bisher mehr geahnt und gerühmt als erkannt hatte, auf Schritt und Tritt in seinen Dichtungen lebendig nachfühlen und

bewundern. In dem — leider nur in der späteren Redaktion für die „Italiänische Reise“ erhaltenen — Briefe an Herder vom 17. Mai eilte er gleich nach seiner Rückkehr aus Sizilien seinem alten Homerlehrer diese neue Erkenntnis mitzuteilen: „Was den Homer betrifft, ist es mir wie eine Decke von den Augen gefallen . . . Nun erst ist mir die Odyssee ein lebendiges Wort.“ Er bewundert die Kunst, die alles „so unsäglich natürlich, aber freilich mit einer Reinheit und Innigkeit zeichnet, vor der man erschrickt.“ Er preist vor allem in überschwänglichen Worten die Wahrheit der Naturschilderungen. Angesichts der „Küsten und Vorgebirge . . . Inseln, Hügel, . . . fruchtbaren Felder, geschmückten Gärten, gepflegten Bäume, hängenden Reben“ usw., die, wie er meint, dem Homer vor Augen standen, hat er empfunden, wie rein und scharf der antike Dichter dies alles in seinen Epen wiedergegeben habe. Aber, fügt er hinzu, „selbst die sonderbarsten erlogenen Begebenheiten haben eine Natürlichkeit, die ich nie so gefühlt habe als in der Nähe der beschriebenen Gegenstände.“

Man darf die Bedeutung der neu gewonnenen Erkenntnis nicht, wie meist geschieht, überschätzen. Goethe kannte, wie wir sahen (S. 1), Woods Versuch über das Originalgenie des Homer mindestens aus Heynes Anzeige. Er mußte sich jetzt in einer ähnlichen Lage fühlen, wie der „Mann, welcher auf der Stelle gewesen war, wo Homer sang, Achill focht und Ulyß reiste“ (Heyne). Wie jener „mit dem Homer in der Hand die Küste von Troja bereiste“, so durchzog er jetzt Sizilien; die Eindrücke, die jener in der Wustung von Ilion gewonnen hatte, die erlebte er jetzt an der Schwelle der Inselwelt der Odyssee; aus der Anschauung der Homerischen Landschaft glaubte er ein unmittelbareres Verständnis der Homerischen Dichtung zu schöpfen. Wie viel Selbsttäuschung war dabei! War es denn wirklich Homerische Natur, die ihn umgab? Mochten Meer und Himmel, Inseln und Klippen ihm ihr Bild widerspiegeln, was zeigte denn das Land selbst noch von den „Feldern und Gärten“ Homers? Ich wies schon darauf hin, wie sich sein

Antlitz seit dem Altertum gewandelt hatte (oben S. 14), wie die Zitrone, die Pomeranze, die Aloë, die für ihn wie uns heute der Vegetation des italienischen Südens ihr Gepräge geben, alle erst im Mittelalter eingewandert sind.

Goethe erweitert dann seine Beobachtungen über die Naturtreue der Homerischen Schilderungen zu einer Charakteristik der objektiven, affektlosen Darstellung der Alten überhaupt, wobei er sie in ähnlicher Weise zu den Modernen in Gegensatz stellt, wie dies Schiller in der Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung[1]) tat. Wir folgen ihm hier nicht in diese nur flüchtig und ohne weitere Begründung hingeworfenen Ansichten und kehren zu seiner Auffassung Homers zurück.

Mit welchem Auge er damals den Homer las, zeigt deutlich sein bald darauf niedergeschriebener „Versuch, eine Homerische dunkle Stelle zu erklären"[2]) Es handelt sich um

---

[1]) Wenn etwa hier eine Einwirkung Goethes auf Schiller stattgefunden haben sollte, so könnte sie natürlich nur im mündlichen Verkehr erfolgt sein, denn die „Italiänische Reise" wurde ja 20 Jahre nach der 1795 erschienenen Abhandlung Schillers veröffentlicht. Aber auch das ist nicht wahrscheinlich, denn Goethe teilt ihm erst am 14. Februar 1798 die obigen Beobachtungen über die Naturwahrheit Homers als etwas Neues mit. Ich möchte eher umgekehrt annehmen, daß bei der späteren Redaktion des Briefes an Herder für die Reisebeschreibung Schillers Ausführungen jene allgemeinen Sätze über antike und moderne Dichter veranlaßt haben: sie wirken hier wie ein nachträglicher Einschub. Sie sind in dem Vorhergehenden kaum begründet und auch stilistisch mangelhaft verknüpft: worauf bezieht sich grammatisch das Subjekt in dem Satze: „Sie stellten die Existenz dar" usw.? Von den Alten ist vorher noch gar nicht gesprochen."

[2]) Zunächst veröffentlicht von Suphan im Goethe-Jahrb. 22, 9 fg., wieder abgedruckt in der Weimarer Ausgabe 42, 2, 8 fg. Suphan wies darauf hin, daß der mit „G." unterzeichnete Aufsatz auf einem Briefpapier geschrieben ist, das genau mit dem der Briefe aus Neapel und Rom vom Mai bis September 1787 übereinstimmt. Seine Vermutung, er habe die Beilage zu einem Brief an Herder gebildet, ist sehr ansprechend. Nur darf man nicht an das „beiliegende Blatt" denken, in dem Goethe am 17. Mai (in dem für die Italiänische

die Beschreibung der Lästrygonenstadt (Odyss. 10, 87 fg.). Die Übersetzungen von Bodmer und Voß genügen ihm nicht. „Der Anblick von Girgent und Pästum hat ihn belehrt", wie wir uns die Stadt zu denken haben. Wenn Homer sie τηλέπυλος nennt, so heißt ihm das: „sie hat doppelte, von einander abstehende Tore, ein äußeres und ein inneres. Der Gang, der beide verband, war wahrscheinlich ein Hohlweg". Wenn nun bei Sonnenaufgang und Sonnenuntergang die Schäfer „mit den Herden auf die gemeine Trift wechseln, dann gibt der Eintreibende dem Austreibenden ein Zeichen — etwa durch ein Lied — zu halten, „damit die Herden sich nicht in dem langen Gang vermengen" („wie die Fuhrleute im Hohlweg klatschen" setzt er hinzu); dieser aber „hört nicht allein, sondern er gehorcht (ὑπακούει) und hält an, bis der andere durchgetrieben hat". Diese „Ordnung ist eingeführt", weil „das Treiben der Nacht und des Tages nahe auf einander folgt" (V. 86), so daß sie sich „täglich zweimal begegnen müssen".

Die Auffassung des letzten dunklen Verses geht nicht wesentlich über die zu Goethes Zeit übliche hinaus, nur daß man statt der nahen zeitlichen Folge des Treibens an eine räumliche Nähe der Tag- und Nachttriften zu denken pflegte; die schon von Krates, dem Gegner Aristarchs, geahnte Beziehung auf die nordischen kurzen und hellen Nächte scheint damals kaum beachtet zu sein. In der Hauptsache beruht Goethes Erklärung auf der ihm vorliegenden lateinischen Übersetzung: venimus ad ... urbem longe distantes portas

Reise redigierten Briefe aus Neapel) „etwas über den Weg nach Salerno und über Pästum selbst sagen" will, weil er auf Pästum sich auch in jenem Aufsatz beziehe. Diese Annahme verträgt sich weder mit den Worten Goethes noch mit den langen Zitaten aus den Homerübersetzungen von Bodmer und Voß zu Anfang des Aufsatzes: woher hätte er beide unterwegs erhalten, wie hätte er die Muße finden sollen, das Original so genau mit ihnen zu vergleichen? In Rom fand er Bodmer wohl leicht bei einem der Schweizer Künstler, und daß auch Voß der Gegenstand öfterer Unterhaltung gewesen ist, zeigt die Bestellung eines Exemplars für Angelika am 27. Oktober.

habentem [τηλέπυλον], ubi pastorem pastor evocat in[i]gens pecus, alter vero exigens obedire solet. Ihm eigentümlich ist nur die deutliche Anschauung, die er sich von der Anlage der Tore und von dem fest geregelten Aus- und Eintreiben der „Schäfer" aus der lebendigen Wirklichkeit gebildet hat. Wenn er dabei auch ganz übersieht, daß Homer dem Riesenvolk der Lästrygonen auch eine märchenhafte Riesenstadt gegeben hat, bewundernswert bleibt doch sein Streben, die Darstellung Homers mit voller Klarheit und Genauigkeit zu erfassen.

2. Studien für das Drama.

Selbstverständlich konnten diese neuen Homerstudien, die das verschwimmende Erinnerungsbild in ein lebendiges Anschauungsbild verwandelten und ihm ein ganz anderes Verhältnis zur Dichtung gaben, nicht ohne eine tiefere Rückwirkung auf sein Drama bleiben. Schon die Stellen, die er bei der Lektüre in seinem neu gekauften Exemplar sich anstrich, gewinnen in diesem Zusammenhange eine Bedeutung, die man bisher völlig übersah. Wenn auch einige nur charakteristische Einzelzüge boten, andere enthielten doch auch Motive, die, indem sie den Plan durchwuchsen, ihn allmählich sprengen mußten. Um diese Ansätze für die Weiterarbeit klar zu überblicken und zu würdigen, scheint es mir zweckmäßig, sie in übersichtlicher Ordnung zusammenzustellen[1]).

Nur des homerischen Kolorits wegen bemerkte er sich Odyss. 13, 8 das Epitheton des Weines αἴθοψ, ardens vinum, oder den Zug 8, 447, daß Odysseus, wie Kirke es ihn gelehrt, ein kunstvoll geknotetes Band um die Lade mit den Geschenken schlingt. Wie genau er jetzt die Ortsverhältnisse ins Auge faßte, zeigt die Beachtung von 6, 39, wo die weite Entfernung der Waschgruben von der Stadt erwähnt ist. Schwer

[1]) Ich gebe sie, da Goethe hier unmittelbar aus dem Original und der lateinischen Übersetzung schöpfte, möglichst wörtlich wieder mit Berücksichtigung der letzteren.

zu erraten ist, weshalb er 10, 509—514 die Beschreibung des mit Weiden und Pappeln bestandenen Okeanosstrandes und der Flüsse der Unterwelt anstrich.

Aus einer Reihe von Stellen erkennt man, daß die Üppigkeit des Phäakenlebens, wovon der Entwurf seines Dramas bisher noch nichts verriet, seine Aufmerksamkeit gefesselt hatte. Er notiert sich 7, 99: „Hier saßen die Fürsten der Phäaken, trinkend und schmausend, ἐπηετανὸν γὰρ ἔχεσκον (toto enim anno habebant)." Wir dürfen aber wohl annehmen, daß die ganze Beschreibung der glänzenden Königshalle, zu der dieser Vers gehört, sich ihm einprägte. Ebenso scheint ihm beachtenswert die Selbstcharakteristik der Phäaken 8, 247—253 „Immer willkommen ist uns Schmaus, Zitherspiel und Reigentänze, Wechsel der Gewänder (vestes mutatoriae), warme Bäder, Ruhebetten. Aber wohlan, ihr die besten Tänzer der Phäaken, beginnet das Spiel, daß der Fremdling nach seiner Heimkehr seinen Freunden sage und erzähle, wie sehr wir die andern übertreffen in der Schiffahrt wie in der Schnelligkeit der Füße, im Tanz und Gesang." Dahin gehörten auch Alkinoos' Worte über die Meisterschaft seines Volkes in der Schiffahrt, die es befähige, den Gast in seine Heimat zu führen, und wenn sie noch entfernter sei als Euböa, denn auch dahin hätten die Phäaken schon in *einem* Tage die Fahrt vollbracht. (7, 321.)

Die Rolle des Alkinoos hätte sich wesentlich geändert, wenn er bei ihm wie bei Homer den Wunsch aussprach (7, 311 fg.), der in der lateinischen Übersetzung einen noch viel offeneren Antrag enthält, als im Urtext: Utinam enim o Jupiter pater et Minerva et Apollo, talis existens qualis es, eaque sentiens quae ego quidem, *filiam meam habere velles*[1]) et meus gener vocari, his manens: domum enim ego et bona

[1]) Der Übersetzer hat die psychologische Feinheit nicht verstanden, die darin liegt, daß Alkinoos hier erst ganz allgemein den Gedanken hinwirft: „Wenn doch *ein Mann wie du* . . . meine Tochter haben wollte" und dann unmerklich aus der 3. in die 2. Person übergehend ihm eine persönliche Beziehung auf Odysseus gibt.

darem, si modo volens maneres; invitum enim te nullus retinebit Phaecum: neque sic gratum Jovi esset. — Angestrichen hat Goethe auch das vorhergehende Wort des Alkinoos *ἀμείνω δ' αἴσιμα πάντα* (310). Es bildet den Abschluß seines Tadels der Tochter, weil sie den Odysseus nicht mit zur Stadt geführt hat. Berücksichtigt man auch diese Stelle, dann würde hier die Scheu der Nausikaa vor dem Gerede der Phäaken scharf hervortreten.

Das Charakterbild des Odysseus erhält von den angestrichenen Stellen aus bestimmtere Züge. Die tiefe Sehnsucht nach der Heimat ist ergreifend geschildert, wenn der Held beim letzten Mahle (13, 29 fg.) „oft sein Haupt zur leuchtenden Sonne wendet, sich sehnend, daß sie untergehe — so wie ein Mann nach der Abendkost sich sehnt, der den ganzen Tag über den Pflug mit den rötlichen Stieren durch die Brache geführt hat". Vor allem aber fesseln Goethes Blick die Zeugnisse für seine Heldenkraft. Wohl sind die Leiden des Meeres an ihm nicht spurlos vorübergegangen — „gibt es doch nichts, das einen Mann so aufreiben könnte, und wenn er der kräftigste wäre" (8, 137) —, sein Sinn ist gebeugt, und bitter weist er den Gedanken des Alkinoos zurück (7, 207 fg.), in ihm könne ein Gott den Phäaken erschienen sein: „Ich gleiche nicht den Unsterblichen, die den weiten Himmel bewohnen, sondern... wenn ihr Menschen wißt, die den größten Jammer schleppen müssen, denen dürfte ich mich in meinen Leiden vergleichen". Aber mit würdigem Selbstgefühl erhebt er sich „finster blickend" gegen den Euryalos, der seine Heldenkraft verkennt (8, 165—176), mühelos überwindet er noch jetzt die Phäaken im Kampf mit dem Diskos. Da Athene in Gestalt eines Phäaken ihm jubelnd zuruft, „freut er sich, einen wohlgesinnten Freund bei dem Kampfspiel (in circo) zu finden" (200), die andern aber fordert er kühn zu weiteren Wettkämpfen heraus; nur mit dem Königssohn Laodamas will er nicht kämpfen, „denn töricht und nichtsnutzig ist, wer in fremdem Volk seinem Wirt den Wettstreit anbietet" (210).

An diesen Stellen handelt es sich bereits nicht mehr bloß um die Charakteristik, hier sind bereits wesentliche Motive für die Handlung berührt. Besonders zu beachten ist, daß Goethe hier bereits das Auftreten des Odysseus in der festlichen Versammlung und die Erzählung von seinen Irrfahrten für sein Drama ins Auge zu fassen scheint. Er bemerkt sich die Begrüßung, die jener bei seinem Eintritt an die Gäste richtet (7, 149): „Mögen ihnen die Götter glückliches Leben verleihen und jeder seinen Kindern Reichtum im Hause hinterlassen und die Ehre, die ihnen das Volk verlieh". Wie den Schluß des 8. Buches, wo Alkinoos den Fremden auffordert, „ihm von den Ländern und Menschen zu berichten, zu denen er verschlagen sei" (572—586), streicht er aus dem Anfang des 9. die Einleitung zu der Erzählung an, mit Doppelstrich die Worte hervorhebend (5—9): „Ich behaupte, nichts Lieblicheres läßt sich wünschen, als wenn Fröhlichkeit herrscht in einem ganzen Volke, die Gäste aber im Palast dem Sänger lauschen, in der Reihe sitzend (sedentes ordine), und neben ihnen die Tische bedeckt sind mit Brod und Fleisch, den Wein aber der Schenk aus dem Mischkrug schöpfend herbeiträgt und in die Becher gießt". Diese Worte ergeben einen ganz anderen Hintergrund, als ihn der Entwurf andeutet. Und so vergißt auch Goethe die Verse des 11. Buches nicht, die dort zwar nur eine Pause in der Erzählung einleiten, aber ebenso gut auch zu ihrem Abschluß dienen konnten (356—368). Als Odysseus abbrechen will und man ihn bittet, noch zu verweilen, und noch reichere Ehrengaben verspricht, erwidert er (die Stelle ist wieder doppelt angestrichen): „Wenn ihr mir nur die Fahrt rüstetet und glänzende Geschenke gäbet, dann wäre ich auch damit einverstanden; viel nützlicher wäre es, mit volleren Händen in mein liebes Vaterland zu kommen, und ehrwürdiger und willkommener würde ich den Männern allen sein, die mich heimkehren sähen". Alkinoos erwidert ihm: „Odysseus, das vermuten wir durchaus nicht von dir, die wir dich vor Augen haben, daß du ein Betrüger seiest und Schwätzer, wie deren viele

überall die schwarze Erde trägt, die da Lügen weben, daß man es nicht denken sollte. Du besitzest Anmut der Rede und rechten Sinn (mens bona); die Geschichte aber der Argiver aller und dein eigenes bittres Leiden hast du erzählt kunstgerecht wie nur ein Sänger.“ Die letztere Stelle hat Goethe, wie wir sehen werden, bald auch zu versifizieren begonnen.

Endlich hat er sich den Abschiedsgruß des Odysseus an das Königspaar angemerkt (13, 59 fg.): „Lebe wohl, o Königin, immerdar, bis das Alter kommt und der Tod, die den Menschen beschieden sind; ich scheide, du aber erfreue dich weiter in diesem Hause deiner Kinder und deines Volks und des Königs Alkinoos.“

3. Rückwirkung auf das Drama.

Natürlich konnten alle diese Vermerke in seinem Exemplar nur solche Motive andeuten, durch deren Hinzutritt der Plan seines Dramas erweitert wäre. Sie verraten dagegen nichts von den Bedenken, die von der jetzt gewonnenen genaueren Kenntnis der ganzen Handlung gegen die Beibehaltung eines Hauptmotives seines Dramas fast mit Notwendigkeit sich ihm aufdrängen mußten. Ob Goethe hier nicht an Homer unwillkürlich dasselbe erfuhr, was Lessing als ein mit bewußter Absicht zu verfolgendes Ziel dem Dramatiker bei der Benutzung Shakespeares hingestellt hatte? „Ich würde“, bemerkt er in der Hamburger Dramaturgie St. 73, „Shakespeares Werk nachher als einen Spiegel genutzt haben, um meinem Werke alle die Flecken abzuwischen, die mein Auge unmittelbar darin zu erkennen nicht vermögend gewesen.“ Konnte die Lüge des Odysseus noch bestehen bleiben gegenüber der heroischen Größe seines Charakters, die jetzt viel klarer hervortrat? Und bot Homer nicht eine viel einfachere, würdigere, ganz der naiven Sitte jener Zeiten entsprechende Motivierung der Liebe der Nausikaa und die Voraussetzung zu einer viel ergreifenderen tragischen Verwicklung, wenn bei ihm der Fremde mit der hochherzigsten Gastfreundschaft aufgenommen

und tagelang bewirtet wird, ohne daß jemand nach seinem Namen fragt?

Wir erkennen den unmittelbaren Einfluß der Homerlektüre zunächst deutlich in den Nachträgen, die Goethe dem Quarthefte auf eingelegten Blättern aus demselben Papier mit Bleistift hinzufügte. Sie entstanden wohl noch in Palermo.

So entwarf er (Anhang, D. 1) einen neuen Anfang und Schluß zu Szene 2. Jetzt wird die Doppelfrage, die der homerische Odysseus zweifelnd an sich richtet, ob das Land von Wilden oder von gastlichen Menschen bewohnt sei, nachgebildet; jetzt dem Monolog der fehlende dramatische Abschluß gewonnen.

Auf einem anderen Blatte hat er die Rede des Alkinoos Odyss. 11, 363—368, die er sich in seinem Exemplar angestrichen hatte (oben S. 48), frei in Versen bearbeitet (Anhang D. 2). Es ist zu beachten, daß er dabei V. 368 „die Geschichte erzähltest du kunstvoll wie ein Sänger (*ἀοιδός*)" wiedergab mit:

> Deine Rede,
> Wie eines Dichters Lied tönt sie dem Ohr.

Er hat dadurch unwillkürlich den Helden sich noch mehr angeglichen. Wahrscheinlich sollten die Worte hier wie bei Homer von Alkinous nach der Erzählung des Ulysses gesprochen werden; nicht etwa, wie man gemeint hat, von Nausikaa. Darunter notierte er sich die Verse:

> Ein weißer Glanz ruht über Land und Meer,
> Und duftend schwebt der Äther ohne Wolken.

Das Naturbild hatte sich ihm tief eingeprägt. Er hat es in verschiedenen Notizbüchern (W. A. 31, 22, 3; 333, 17; 334, 1) festgehalten und es auch in die „Italiänische Reise" (unterm 3. April) aufgenommen. Es steht hier ohne Beziehung auf eine Szene des Dramas; in dem alten Entwurf hätte es in Akt 3 Szene 4 Platz finden können, wohin es jetzt zu stellen sei, ist schwer zu sagen.

Später erst, vermutlich in Neapel oder Rom, begann er dann, ebenfalls auf einem einzelnen Quartblatt, eine Abschrift

von Szene 3 (Anhang E). Sie ist mit Tinte und in sehr sorgfältiger Schrift auf dem goldgeränderten Briefpapier angefertigt, dessen er sich nach seiner Rückkehr bediente und auf dem auch jener Aufsatz über die Lästrygonenstadt (S. 44) geschrieben ist. Hier hat er zuerst die homerischen Namen Nausikaa und Eurymedusa eingesetzt.

Eine Reinschrift der ersten beiden Szenen scheint er nicht vorgenommen oder nicht mit nach Hause gebracht zu haben. Für ihren Abdruck in der Ausgabe der Fragmente 1827 kopierte Riemer — seine Abschrift liegt noch vor — den Text aus dem Quartheft mit den einzigen Änderungen „Tyche“ für „Trache“ und „Frühlingsabend“ für „Frühlingstagen“. Dadurch erklärt es sich, daß er in jenen Druck aus dem mitabgedruckten Szenar die szenarische Bemerkung: „Aretens Jungfrauen eine schnell nach der andern“ einfügte, also den alten Namen beibehielt, obwohl dieser zu dem Titel des Fragments „Nausikaa“ nicht mehr paßte.

VII. Der zweite Plan.

1. Die „Italiänische Reise“ als Quelle.

Den neuen Plan des Dramas, der ihm aus der neuen Homerlektüre erwuchs, hat Goethe erst dreißig Jahre später für seine „Italiänische Reise“ „Aus der Erinnerung“ niedergeschrieben und an den Schluß des Aufenthaltes in Sizilien gestellt. Da man seit Suphan in ihm nur „eine letzte Spiegelung des Gegenstandes, durch späte Erinnerung und nachschaffende Phantasie hervorgerufen“ erblickt und ihn scharf von dem „echten italienischen Entwurf“ zu scheiden pflegt[1], ist es not-

[1]) Suphan in der Weimarer Ausgabe S. 415; ihm stimmten bei Düntzer in Lyons Zeitschrift 4 (1890) S. 335 (er ist ihm „eben ein Plan von 1816, ein Gespenst ohne Fleisch und Blut . . . nach oberflächlicher Ansicht des Homerischen Stoffes, ohne lebendige Durchdringung und dichterische Vergegenwärtigung gebildet“), Morris im

wendig, den ganzen Bericht der „Italiänischen Reise“ über die Entstehung des Dramas auf seine Zuverlässigkeit zu prüfen.

Die Darstellung Goethes strebt hier, soweit es in dem Rahmen eines Reisejournals mit seiner scheinbar aktenmäßigen Scheidung von Tagebuch und Korrespondenz möglich war, eine ähnliche künstlerische Komposition an wie in „Dichtung und Wahrheit“, als deren „Zweyter Abtheilung Erster und Zweyter Theil“ das Werk bei seinem Erscheinen 1816 und 1817 sich ankündigte. Auch hier freute es ihn, wie er Anfang Mai 1815 Zelter bekannte, „daß er zugleich völlig wahrhaft und ein anmutiges Märchen schreiben könne“. So sehen wir ihn denn, und zwar je mehr die ausführlichen Tagebücher, die er zu Anfang für die Frau von Stein geführt hatte, zu versagen beginnen, um so entschiedener bemüht, das Zerstreute zusammenzufassen, in sich abzurunden und am passenden Orte wirkungsvoll einzufügen. Gerade für den Abschnitt über Sizilien fehlte es an einer ursprünglichen zusammenhängenden Quelle; er mußte den Versuch machen, aus Briefen, Notizen, Kalendarien „ein Tagebuch womöglich herzustellen“ [1]. Zwar ist es ihm bewunderungswürdig gelungen, dem Ganzen den Charakter einer frisch aus dem Erlebten schöpfenden Niederschrift zu geben, aber vielfach ist doch die Darstellung voraussetzungsvoll, unklar und lückenhaft. So erklärt es sich, daß man bisher die Mitteilungen über die Nausikaa nur auf einen Plan zu beziehen pflegte. Ich habe bisher absichtlich von diesen Angaben ganz abgesehen und nur die Urkunden selbst sprechen lassen, glaube aber, daß beide durchaus in Einklang mit einander stehen und sich gegenseitig stützen.

Den Ursprung des Dramas im Oktober 1786 hat Goethe gar nicht erwähnt. In dem ersten Teil der „Italiänischen Reise“

Goethe-Jahrbuch 25, 109; Pniower in der Jubiläums-Ausgabe 15, 353. Richtig hatte das Verhältnis des Plans in der „Italiänischen Reise“ zu dem Entwurf schon 1879 Scherer erkannt (Aufsätze über Goethe S. 213), aber ohne es schärfer zu bestimmen und zu begründen.

[1] Vorarbeiten zur „Italiänischen Reise“, Weimarer Ausgabe 31, 340.

hat er bei der Redaktion die betreffende Stelle in dem sonst seiner Erzählung zu Grunde gelegten Tagebuch für die Frau von Stein weggelassen. Ihm mochte dieser erste Anfang an sich bedeutungslos und vollends für den Leser ganz unwesentlich erscheinen: die eigentliche Arbeit am Drama setzte ja erst mit Sizilien ein.

Freilich steht infolgedessen nun die erste Erwähnung des neuen Plans gleich am ersten Tage nach seiner Ankunft in Palermo gleichsam in der Luft. Am 3. April macht er einige dunkle, offenbar unmittelbar aus Briefen herübergenommene Andeutungen darüber. „Verzeiht, wenn ich mit einer stumpfen Feder aus einer Tuschmuschel, aus der mein Gefährte die Umrisse nachzieht, dieses hinkritzele. Es kommt doch wie ein Lispeln zu Euch hinüber, indeß ich allen, die mich lieben, ein ander Denkmal meiner glücklichen Stunden bereite. Was es wird, sag' ich nicht; wann Ihr es erhaltet, kann ich auch nicht sagen." Und am Abend desselben Tages: „Kniep zeichnete, ich schematisierte, beide mit großem Genuß, und nun, da wir fröhlich nach Hause kommen, fühlen wir beide weder Kräfte noch Mut zu wiederholen und auszuführen. Unsere Entwürfe müssen also für künftige Zeiten liegen bleiben, und dieses Blatt gibt Euch bloß ein Zeugnis unseres Unvermögens, diese Gegenstände genugsam zu fassen oder vielmehr unserer Anmaßung, sie in so kurzer Zeit erobern und beherrschen zu wollen." Wenn auch weder der Titel noch die Entstehung des neuen Planes angegeben ist, so kann doch die Äußerung sich nur auf die Nausikaa beziehen. Man begreift es, daß er hier fast dramatisch den Leser auf den Gegenstand der neuen Dichtung zu spannen sucht, weniger aber, daß er dann am 16. April kurz vor dem Schluß seines Aufenthaltes in Palermo plötzlich den Stoff und seine bisherige Arbeit daran als bekannt voraussetzt:

Da wir uns nun selbst mit einer nahen Abreise aus diesem Paradies bedrohen müssen, so hoffte ich heute noch im öffentlichen Garten . . . mein Pensum in der Odyssee zu lesen und auf einem

Spaziergang ... den Plan der Nausikaa weiter durchzudenken und zu versuchen, ob diesem Gegenstande eine dramatische Seite abzugewinnen sei. Dies alles ist, wo nicht mit großem Glück, doch mit vielem Behagen geschehen. Ich verzeichnete den Plan und konnte nicht unterlassen, einige Stellen, die mich besonders anzogen, zu entwerfen und auszuführen.

Diese Worte, die deutlich einen gewissen Abschluß der Arbeit bezeichnen, spiegeln genau das Bild des Entwurfs wider, das wir in dem Quartheft vor uns haben; ja es scheint mir kaum zweifelhaft, daß Goethe bei der Redaktion dieses Berichtes 1816 die alten Papiere vorlagen. Und auch das Datum, unter dem er diesen Abschluß anführt, gibt im Wesentlichen richtig die oben (S. 11) aus den Fragmenten bestimmte Zeitgrenze an.

So entspricht die Erzählung des Reisetagebuchs bisher durchaus den Tatsachen. Nicht richtig ist nur innerhalb des hier geschilderten Stadiums der Arbeit die Homerlektüre eingefügt. Unbekümmert darum, daß die ihm vorliegenden Reisenotizen und Kalendarien den Ankauf des Homer erst am 15. verzeichneten [1]), bemerkt Goethe schon unter dem 7. April nach einem Besuch des giardino publico:

Der Eindruck jenes Wundergartens war mir zu tief geblieben; die schwärzlichen Wellen am nördlichen Horizonte, ihr Anstreben an die Buchtkrümmungen, selbst der eigene Geruch des dünstenden Meeres, das alles rief mir die Insel der seligen Phäaken in die Sinne sowie ins Gedächtnis. Ich eilte, sogleich einen Homer zu kaufen, jenen (?) Gesang mit großer Erbauung zu lesen und eine Übersetzung aus dem Stegreif Kniepen vorzutragen, der wohl verdiente, bei einem guten Glase Wein von seinen strengen heutigen Bemühungen auszuruhen.

Was ihn dazu bewog, die Tatsache um 8 Tage vorzudatieren, ist schwer zu sagen. Vermutlich glaubte er hier aus künstlerischen Rücksichten mit den durch die Natur Siziliens

[1]) Auch sonst hat Goethe, wenn ihm auf die genaue Chronologie nichts anzukommen schien, der künstlerischen Wirkung wegen unbedenklich einzelne Ereignisse etwas verschoben. So traf er z. B. nach dem ersten Tagebuch am 21. Oktober 1786 in Logano gleich-

in ihm geweckten homerischen Erinnerungen sogleich auch die Versenkung in den Homer selbst zu einem einheitlichen Bilde verbinden zu sollen; der zeitliche Zwischenraum mochte ihm demgegenüber als zufällig und gleichgültig erscheinen.

Noch einmal gedenkt Goethe dann des Dramas unter dem 7. Mai „Unter Taormina am Meer“. Bedeutsam tritt es so an den Anfang, in die Mitte und unmittelbar vor den Schluß der sizilianischen Reise. Wie die früheren Berichte, leitet er auch diesen mit einem stimmungsvollen Naturbild ein:

Es reizte mich hier zu bleiben; die Enge sucht' ich wie der Vogel, der sein Nest bauen möchte. In einem schlechten, verwahrlosten Baumgarten habe ich mich auf Orangenäste gesetzt und mich in Grillen vertieft. . . . Und so saß ich, den Plan zu Nausikaa weiter denkend, eine dramatische Konzentration der Odyssee. Ich halte sie nicht für unmöglich, nur müßte man den Grundunterschied des Drama und der Epopöe recht ins Auge fassen.

Hier ist klar gesagt, daß es sich um eine Weiterbildung des vor Antritt der Reise ins Innere vorläufig abgeschlossenen Entwurfes handelt. Auch hier findet die Angabe in den erhaltenen Zeugnissen seiner Arbeit ihre Bestätigung. Seine neuen Homerstudien hatten ihm, wie wir sahen, eine Reihe neuer Motive gegeben, vor allem ihn angeregt, auch die Erzählung des Odysseus von seinen Irrfahrten in sein Drama einzufügen und damit in der Tat vor die Aufgabe gestellt, eine Art „dramatischer Konzentration der Odyssee“ vorzunehmen.

An dieser Stelle hält er in seinen täglichen Berichten einen Augenblick inne, um „aus der Erinnerung“ einen zusammenhängenden Rückblick auf die Entstehung des Dramas zu entwerfen und seinen Inhalt zu skizzieren.

---

zeitig mit einem päpstlichen Offizier und einem englischen Reisepaar zusammen. Bei der späteren Redaktion trennte er beides und verlegte die Begegnung mit den letzteren nach Giredo, um die hier gegebene Beschreibung der Apenninen mit einem kleinen Erlebnis einzuleiten. Von dem Erlebnis im Buchladen, das er aus Padua 27. Sept. erzählt, berichtete das Tageb. aus Vicenza 25. Sept. (Vergl. Wauer, die Redaktion von G.s Ital. Reise, Leipz. Diss. 1904 S. 46 fg.)

Jener Rückblick sieht ganz ab von den einzelnen Stufen in der Ausarbeitung des Entwurfes; das was der Leser davon zu wissen brauchte, glaubte er bereits im Reisetagebuch genügend angedeutet zu haben. Dafür geht er hier zum ersten Mal auf den Ursprung des Plans ein. In etwas schematischer Folge legt er die einzelnen Momente dar, die dabei zusammenwirken: die wunderbare Natur Siziliens erweckt in ihm zuerst das Verlangen, sie mit poetischen Gestalten zu beleben[1]), der unbestimmte Drang erhält sodann ein festes Ziel durch die Lektüre der Odyssee, und aus eigenen Erlebnissen schöpft die Dichtung persönliches Leben. Von dem ersten Aufkeimen des Plans in der so ganz anders gearteten Landschaft des Apennin schweigt er auch hier, und der Lektüre der Odyssee wird hier sogleich ein Anteil an der Ausbildung des Plans gegeben, den damals doch nur die Erinnerung an den homerischen Stoff gehabt hatte. Ihm kommt es eben hier gar nicht darauf an, die einzelnen Phasen in der Entwicklung des Plans zu scheiden.

Und so hat er auch bei der Skizze des Inhalts nur die letzte Gestalt im Auge, die sich ihm am Ende seiner sizilianischen Reise herausgebildet hatte. Wenn er am Schluß hinzufügt:

---

[1]) Ganz ähnlich stellte er 1827 im Gespräch mit Eckermann die Entstehung seines Tellplans dar: „Die reizende, herrliche und großartige Natur machte auf mich einen solchen Eindruck, daß es mich anlockte, die Abwechselung und Fülle einer so unvergleichlichen Landschaft in einem Gedicht darzustellen. Um aber in meine Darstellung mehr Reiz, Interesse und Leben zu bringen, hielt ich es für gut, den höchst bedeutenden Grund und Boden mit ebenso bedeutenden menschlichen Figuren zu staffieren, wo denn die Sage vom Tell mir als sehr erwünscht zustatten kam.“ Dagegen erscheint in dem unmittelbar nach der Konzeption des Plans an Schiller geschriebenen Brief vom 14. Oktober 1797 das Verhältnis zwischen Fabel und Landschaft gerade umgekehrt: erst nachdem ihm der „poetische Stoff“ — wie wir aus den Tagebüchern wissen, durch die Lektüre Tschudis — aufgegangen ist, hat er „das beschränkte, höchst bedeutende Lokal, worauf die Begebenheit spielt, sich wieder recht genau vergegenwärtigt“.

Nach meiner löblichen oder unlöblichen Gewohnheit schrieb ich wenig oder nichts davon auf, arbeitete aber den größten Teil bis aufs letzte Detail im Geiste durch, wo es dann, durch nachfolgende Zerstreuungen zurückgedrängt, liegen geblieben,

so hat er damit für den aufmerksameren Leser diesen letzten Plan deutlich genug als eine Weiterführung des früheren bezeichnet, von dem er kurz vorher erst (unterm 16. April) ja ausdrücklich angegeben hatte, er sei schriftlich fixiert und stellenweise ausgeführt worden [1]. Man würde sonst dem Dichter hier einen unbegreiflichen Widerspruch zumuten.

Wenn auch die Skizze dieses letzten Plans in den etwas verschwimmenden Umrissen der Handlung die natürlichen Mängel einer reproduzierenden Erinnerung zeigt, der das Einzelne nicht mehr deutlich gegenwärtig war, so ist im Ganzen doch an der Treue von Goethes Gedächtnis wohl nicht zu zweifeln. Ich verstehe nicht, wie man bisher immer die Abweichungen dieses Plans von dem schriftlichen Entwurf als Beweis gegen seine Echtheit hat geltend machen wollen. Diese Abweichungen beweisen doch nur, daß der Plan in den drei Wochen zwischen Palermo und Taormina sich gewandelt hatte! Daß aber diese Wandlungen unter dem Einfluß der mit dem Ankauf des Homer einsetzenden Lektüre der betreffenden Bücher der Odyssee sich organisch aus dem alten Entwurf entwickelt haben und daß wir die Motive, deren Keim wir in den angestrichenen Stellen seines Exemplars entdecken, hier entfaltet wiederfinden, wird eine eingehendere Würdigung des neuen Plans zeigen.

2. Der Inhalt des Dramas.

Der Aufbau des Dramas zeigt hier denselben Grundriß wie früher, nur sind Akt 3 und 4 umgestellt.

---

[1]) Ein allgemeiner Maßstab für Goethes Verfahren bei seinen Berichten über ältere poetische Entwürfe läßt sich nicht aufstellen, jeder Fall muß besonders geprüft werden. So verfährt auch Minor bei dem Mahomet (S. 52) und dem Ewigen Juden (S. 194).

So enthält der 1. Akt auch hier das Ballspiel und die Begegnung des Odysseus mit der Nausikaa. Aber schon hier schließt sich die Handlung enger als vorher an die Odyssee an. Am Ende des Aktes wird nichts davon erwähnt, daß Odysseus sich für einen seiner Gefährten und als unverheiratet ausgeben soll, wie auch im weiteren Verlauf des Dramas nichts davon verlautet. Dafür „wird die Bedenklichkeit der Nausikaa, den Fremden nicht selbst in die Stadt zu führen, schon ein Vorbote ihrer Neigung". Goethe hatte diesen Zug in seinem Exemplar sich angemerkt (oben S. 46).

Auch der 2. Akt ist auf der Grundlage des früheren aufgebaut. Wie dieser „exponiert er das Haus des Alkinoos und endigt mit dem Eintritt des Ulysses". Aber neu ist, daß im ersten Teile auch „die Charaktere der Freier" dargestellt werden sollten. Damit wurde an Stelle des am Ende des vorhergehenden Aktes weggefallenen ein anderes Motiv eines dramatischen Konfliktes eingeführt. Auch hier knüpft Goethe an die Odyssee an: Daß Nausikaa von vielen umworben ist, erwähnt sie selbst 6, 284, da wo sie die Begleitung des Fremden ablehnt. Kaum sollten im Drama die Freier selbst auftreten; das Gespräch im Hause konnte leicht auf sie hingelenkt werden, wobei etwa Vater und Bruder zuredend die Jünglinge rühmten, Nausikaa abweisend sich äußerte.

Der 3. Akt hätte den glänzenden Höhepunkt der Handlung gebildet. Er „war ganz der Bedeutsamkeit des Abenteurers gewidmet". Hier wollte Goethe eine „dialogierte Erzählung" seiner Schicksale geben. In seinem Homer hatte er, wie wir sahen, die Eingangs- und Schlußworte dazu hervorgehoben. Vor der Schwierigkeit der „dramatischen Konzentration" eines durchaus epischen Stoffes brauchte er nicht zurückzuschrecken. Die Form des klassizistischen Dramas duldete längere halb epische Einlagen. So hatte auch er schon in der Iphigenie die lange Erzählung der Heldin von den Schicksalen ihres Geschlechts sowie die des Pylades von dem Ende des Krieges und der Ermordung des Agamemnon aufgenommen.

Und in der Nausikaa konnte er ganz anders als dort den ruhigen epischen Fluß der Darstellung in dramatische Bewegung auflösen durch die „sehr verschiedene Aufnahme", welche die Abenteuer des Ulysses bei den „verschiedenen Zuhörern" finden. „Während der Erzählung erhöhen sich die Leidenschaften, und der lebhafte Anteil Nausikaas an dem Fremdling wird durch Wirkung und Gegenwirkung endlich hervorgeschlagen."

Der 4. Akt leitet die dramatische Bewegung leiser fort. „Ulysses betätigt außer der Szene seine Tapferkeit, indeß die Frauen zurückbleiben und der Neigung, der Hoffnung und allen zarten Gefühlen Raum lassen[1]). Bei den großen Vorteilen, welche der Fremdling davonträgt, hält sich Nausikaa noch weniger zusammen und kompromittiert sich unwiderruflich mit ihren Landsleuten". Goethe dachte hier offenbar an den Sieg des Ulysses im Wettkampf mit den Jünglingen der Phäaken, wovon das 8. Buch der Odyssee berichtet; er hatte sich ja auch diese Stelle in seinem Exemplar angestrichen. Wer aber sind „die Frauen"? Doch wohl, wie das Folgende zeigt, Phäakinnen, die mit Nausikaa zusammen dem Kampfspiel zuschauen. Technisch haben wir uns die Szene so zu denken, daß sie, mit leidenschaftlicher Teilnahme seine einzelnen Phasen vom Palast aus verfolgen und sie so auch dem Zuschauer lebendig vor Augen führen, so wie uns Götzens Kampf durch den vom Wartturm auslugenden Knecht Selbitz und uns vergegenwärtigt wird. Ähnlich verfährt ja schon Homer in seiner Teichoskopie. — In den Reden der Frauen aber konnten dann Stichelworte wiederklingen, wie sie Nausikaa bei Homer fürchtet (6, 276 fg.), als sie den Odysseus bei dem Gang in die Stadt hinter ihr zurückzubleiben bittet.

---

[1]) Der Ausdruck ist in der hier vorliegenden Bedeutung sehr ungewöhnlich. Im Grimmschen Wörterbuch, das die Bedeutungen leider nicht klar scheidet (8, 279e) wird etwa die Stelle aus Cronegk zu vergleichen sein: „Ich werde in fremden Gegenden meinen Schmerzen Raum lassen".

Nur flüchtig deutet Goethe die Katastrophe an: „Ulysses, der halb schuldig halb unschuldig dies alles veranlaßte, muß sich zuletzt als einen Scheidenden erklären, und es bleibt dem guten Mädchen nichts übrig, als im 5. Akte den Tod zu suchen." Wie er die Eröffnung des Ulysses, die Nausikaas Hoffnungen vernichtete, herbeiführen wollte, bleibt dabei ganz unklar. Man sollte meinen, daß sie sich von der Erzählung im 3. Akte gar nicht trennen ließ. Sollte etwa in Goethes Erinnerung oder bei der gerade an dieser Stelle auffallenden Flüchtigkeit des Berichts die Reihenfolge von Akt 3 und 4 sich verschoben haben? Weniger die ursprüngliche Anordnung der beiden Akte würde dafür sprechen, als der Gang der Handlung bei Homer (der ja erst die Wettkämpfe im 8. Buch erzählt und dann von 9—12 die Erzählung bringt) und vor allem künstlerische Rücksichten. Nach den viel gewaltigeren Kämpfen mit Menschen und Naturgewalten, von denen die Erzählung meldete, mußte der Sieg im Wettkampf wie ein leichtes Spiel erscheinen, auch zur Bekräftigung der Wahrheit seiner Heldentaten reichte dies nicht aus. Umgekehrt bereitete dieser Sieg wirkungsvoll auf sein Auftreten in der Versammlung vor: hier ahnt das fremde Volk, was für ein Held in dem Unbekannten sich verbirgt.

Bei einem Vergleich dieses Planes mit dem vorigen fällt zunächst der engere Anschluß an Homer auf. Er erstreckt sich nicht bloß auf den Gang der eigentlichen Handlung; durch die Berührung mit dem reicheren Leben des Epos scheint auch die ganze Komposition des Dramas eine größere Fülle gewonnen zu haben. Wenn das Stück auch jetzt noch nur eine Familientragödie ist, durch das Hinzutreten der Freier und der Frauen ragt doch die Welt außerhalb des Hauses etwas hinein, und eine Art Gegenspiel scheint einzusetzen. Vor allem der 3. Akt hätte eine bewegtere Szene geboten, obwohl die klassizistische Technik natürlich nur wenige Sprecher in der Versammlung zuließ. — Die Charaktere der Hauptpersonen sind zum Teil umgebildet. Nausikaa ist nicht mehr als das kindliche

Gretchen gedacht, in dem eben das erste dumpfe, noch gegenstandlose Liebessehnen sich regt; sie ist reifer geworden, von Freiern umworben, die sie bisher spröde abgewiesen hat. Vor allem hat das homerische Vorbild dazu geführt, den Charakter des Odysseus heroischer anzulegen. Und wir können wohl mit Sicherheit annehmen, daß dieser Held sich nicht mit einer Lüge in das Haus des Alkinoos einführen und dadurch Nausikaas Schicksal verschulden sollte. Schwerlich hätte Goethe ein so wesentliches Motiv, die eigentliche Achse des ganzen Stückes, in seinem Referat übergangen. Auch scheint in dem Aufbau der Handlung kaum Raum gelassen für seine Entwicklung. Wie bei Homer scheint nach der ersten Begegnung am Strande kein weiteres vertrautes Zwiegespräch zwischen Odysseus und Nausikaa vorgesehen. Wie bei Homer scheint auch hier in hochherziger Gastlichkeit niemand den Fremdling zu befragen: „wie sein Nam' und Art?" So entzündet er das Herz des Mädchens allein durch den Zauber seiner Persönlichkeit, deren Macht immer größer der Staunenden sich enthüllt. Eben deshalb, weil hier nicht eine bewußte Tat, sondern nur die unwillkürliche Wirkung seines ganzen Wesens das tragische Grundmotiv bildet, konnte Goethe auch am Schluß sagen, daß Odysseus „halb schuldig, halb unschuldig" das Schicksal „veranlaßt" (nicht heraufbeschworen) habe — was für den ersten Entwurf ganz und gar nicht zutreffen würde. Dazu tritt dann die Verkettung der Umstände, vor allem das verhängnisvolle, hier so begreifliche Schweigen des Odysseus, das die von Liebe Ergriffene sorglos dem süßen Wahne sich hingeben läßt — wie ja auch im Schicksalsdrama oft durch ein Schweigen das Verhängnis herbeigeführt wird.

Noch reiner und einheitlicher als im ersten Plan erscheint das Drama auf dieser Stufe zu einer rührenden Tragödie leidensvoller Leidenschaft herausgebildet.

VIII. Ausklang.

Goethe hat den Plan des Dramas nicht wieder aufgenommen, obwohl er gleich nach seiner Landung in Neapel an Seidel schrieb: „Was ich machen kann, wird man vielleicht aus einem Stücke sehen, das ich auf dieser Reise erfunden und angefangen habe“.

Aber mit seinem Scheiden von Sizilien waren dem Drama gleichsam die Lebenswurzeln abgeschnitten. „Durch den Reichtum der subordinierten Motive und besonders durch das Meer- und Inselhafte der eigentlichen Ausführung und des besonderen Tons sollte die einfache Fabel erfreulich werden“. (Italiänische Reise.) Die lebendige Anschauung dieses Naturbodens der Handlung ließ sich durch keine Erinnerung ersetzen. Und als er zehn Jahre später tiefer in das Studium des Homer sich versenkt hatte, da erschien ihm das Wagnis, mit dem alten Dichter auf seinem eigensten Gebiete wetteifern zu wollen, allzu kühn. Er dachte wohl sicher an den eigenen Plan zurück, als er Schiller vor der poetischen Behandlung der Fahrt eines Weltumseglers warnte:

> Man hätte mit der Odyssee zu kämpfen, welche die interessantesten Motive schon weggenommen hat. Die Rührung eines weiblichen Gemüts durch die Ankunft eines Fremden, als das schönste Motiv, ist nach der Nausikaa gar nicht mehr zu unternehmen.

Und fast mit denselben Worten wie einst in dem Brief an Herder (oben S. 41) pries er an der Odyssee den lebendigen Zusammenhang zwischen der Dichtung und der den Dichter umgebenden Natur, den er in Sizilien empfunden hatte:

> Wie nötig eine unmittelbare Anschauung sei, wird aus folgendem erhellen. Uns Bewohner des Mittellandes entzückt zwar die Odyssee, es ist aber nur der sittliche Teil des Gedichts, der eigentlich auf uns wirkt; dem ganzen beschreibenden Teile hilft unsere Imagination nur unvollkommen und kümmerlich nach. In welchem Glanze aber dieses Gedicht vor mir erschien, als ich Gesänge desselben in Neapel und Sizilien las! Es war, als wenn man ein eingeschlagenes Bild

mit Firnis überzieht, wodurch das Werk zugleich deutlich und in Harmonie erscheint. Ich gestehe, daß es mir aufhörte ein Gedicht zu sein, es schien die Natur selbst. (14. Februar 1798.)

Trotzdem „betrübte es ihn aufs neue", als Boisserée 1817 die Tragik des Stoffes aus der Skizze in der Italiänischen Reise erkannt hatte, „daß er die Arbeit damals nicht verfolgt". „Ich brauche Ihnen nicht zu sagen, welche rührende, herzergreifende Motive in dem Stoff liegen, die, wenn ich sie wie ich in Iphigenie, besonders aber in Tasso tat, bis in die feinsten Gefäße verfolgt hätte, gewiß wirksam geblieben wären."

Aber auch in anderen Dichtungen Goethes haben die Motive des Dramas kaum nachgewirkt. Zwar meinte Elard Hugo Meyer[1]: „Züge der Nausikaa scheinen in Hermann und Dorothea hinüber zu spielen. Hier ist Sie die Fremde, die gleich beim ersten Erblicken in all ihrer Verlassenheit den Bürgersohn fesselt und in einem deutschen Baumgarten das erste schüchterne Liebesgeständnis des einheimischen Jünglings vernimmt." Aber ganz abgesehen davon, daß das Motiv hier nur in seiner Umkehrung wiederkehren würde, so war es ja in dieser Gestalt Goethe unmittelbar durch seine Quelle, die Geschichte der vertriebenen Salzburger gegeben. Auch die weiteren Gründe, durch die Eduard Castle in einem besonderen Aufsatz[2] über „Dorothea und Nausikaa" einen Zusammenhang zwischen beiden erweisen möchte, scheinen mir sehr gesucht. Vollends nur ein geistreicher Einfall ist die Vermutung Elard Meyers, die Spuren der Nausikaa seien noch in den Wahlverwandtschaften zu erkennen:

Die Nausikaa taucht, von den eigensten Herzensstürmen des Dichters umtobt, in dem zarten Bild der Ottilie wieder auf, die den Gatten einer andern liebt und sich selber den Tod gibt. Der Alcinousgarten von Palermo verwandelt sich in den grünen deutschen Park, und das phäakische Heidenkind verklärt sich zu einer Heiligen. Sie

[1]) Homer und die Ilias, Berlin 1887 S. 208 fg.

[2]) Chronik des Wiener Goethe-Vereins 21 (1908), 1—14; vergl. auch schon F. Thalmayr, Goethe und das klassische Altertum, Leipzig 1897 S. 139.

erhält den Namen der elsässischen heiligen Ottilie, die Goethe seit seinem Straßburger Aufenthalt lieb geworden war, und verschmilzt mit der heiligen Rosalie, die in einer Kapelle über jenem Paradies von Palermo ruht. Diese vielbesuchte Befreierin von Krankheit sah Goethe bei seinem Besuch wie eine schöne Schläferin unter Lampenschimmer von einem Engel bewacht daliegen. So umfängt in den Wahlverwandtschaften eine Kapelle die von Kranken aufgesuchte Ottilie in einem fortdauernd schönen, mehr schlaf- als totenähnlichen Zustand, von einer Lampe beleuchtet und ihrer Dienerin behütet.

Die Liebe des Mädchens zu dem Gatten einer anderen ist, wie ich oben hervorhob (S. 8 und 38), ein Zug, der schon in der Stella vorgebildet ist. Beachtenswert scheint mir in Meyers Ausführungen sonst nur der Hinweis auf das Bild der heiligen Rosalie, aber der führt uns weit ab von der Nausikaadichtung und der Welt Homers.

Anhang.

Die handschriftliche Überlieferung.

Damit der Leser einen unmittelbaren Einblick in die Entwicklung des Entwurfes gewinne, versuche ich im Folgenden ein übersichtliches Bild von den Handschriften zu geben.

Unsere Hauptquelle ist *C*, ein Quartheft aus bläulichem sizilianischen Schreibpapier (vergl. W. A. 31, 316 Nr. 5); es enthält die Abschrift fast aller früheren Entwürfe, fügt dazu die Schemata des ganzen Stückes und neue Szenenskizzen.

Nachträge hierzu bringt *D*, Einzelblätter von demselben Papier, auf denen Goethe in genauerem Anschluß an Homer einige Stellen in Versen ausgeführt hat.

Vor *C* liegen:

A Notizbuch zur sizilianischen Reise in 8°, aus weißem Papier, mit Entwürfen zu einzelnen Szenen (W. A. 31, 319 Nr. 12). Da sie fast sämtlich in *C* übertragen sind, so glaubte ich für meine Zwecke von ihrem Abdruck absehen und mich auf die wenigen Stellen beschränken zu sollen, die in *C* entweder übergangen oder völlig verändert sind[1]).

---

[1]) Ein Rohdruck dieses ganzen Notizbuches, der ein Bild der Hs. mit dem Durcheinander der verschiedenartigen Eintragungen böte — in der Art des 1884 von Zarncke gegebenen Abdruckes des Notizbuches von der schlesischen Reise 1790 — wäre aus manchen Rücksichten sehr erwünscht. Jetzt sind die Notizen in der W. A. teils als Lesarten zur Nausikaa, teils unter den Paralipomena zur italiänischen Reise mitgeteilt, teils sollen sie noch in dem Nachtragsbande folgen. Freilich würde die Wiedergabe der mitunter palimpsestartigen Hs. öfter große Schwierigkeiten bereiten.

B zwei ausgerissene Blätter aus einem anderen Notizbuch in 8⁰ aus ähnlichem Papier wie *A*, aber mit anderem Wasserzeichen, von dem außer jenen nur noch wenige Blätter erhalten sind (W. A. 31, 318 Nr. 10). Sie enthalten den ersten Entwurf zu Szene 3. Goethe hat ihn wohl deshalb nicht in *C* aufgenommen, weil er die ausgerissenen Blätter dem Heft beilegte.

Nach *C* ist anzusetzen:

E ein Quartblatt Briefpapier mit Goldschnitt, erst nach der Rückkehr aus Sizilien beschrieben (vgl. oben S. 50), Reinschrift des Anfangs von Szene 3.

Es bezeichnet im Druck:

⟨ ⟩ von Goethe Eingeschobenes,
[ ] von Goethe Gestrichenes,
V = Vorderseite,
R = Rückseite,
Borgis = von Goethe mit Tinte,
Petit = von Goethe mit Bleistift Geschriebenes.

C Quartheft.

1. V.] A.

Nach dieser Seite fiel der Ball! Er liegt
hier an der Erde. Schnell faß ich ihn auf
und stecke mich in das Gebüsche. Still!

B.

Du hast ihn fallen sehn.

C.

Gewiß er fiel
Gleich hinter dieß Gesträuch im Bogen nieder.

B.

Ich seh ihn nicht.

C.

Noch ich.

B.

Mir schien es lief

uns Trache schon die schnelle leicht voraus.

A.

(Aus dem Gebüsche zugleich rufend und werfend).

Er kommt! Er fliegt!

B.

Ai!

C.

Ai!

A.

Erschreckt Ihr so

Vor einer Freundinn. Nehmt vor Amors Pfeilen

euch nur in Acht, sie kommen unversehner

als dieser Ball.

B.

er soll zur Strafe

dir um die Schultern fliegen.

⟨A. Werft ich bin schon weit.⟩

⟨C.⟩

Nach ihr! nach ihr!

1. R.] B.

Er reicht sie kaum er springt |ihr von der]

ihr von der Erde nur vergebens nach.

Geschwind geschwind! daß wir des Spiels so lang

als möglich ist genießen, frey für uns

nach allem Willen scherzen. Denn ich fürchte

Bald eilt die Fürstinn nach der Stadt zurück.

Sie ist seit diesen heitern Frühlings tagen

nachdenklicher als sonst, es freut sie nicht

mit uns zu lachen und zu scherzen wie

sie stets gewohnt war. Komm sie rufen schon.

Zu 1 R. Die ganze Seite mit Bleistift durchstrichen.

Ulyß.

Was rufen mich für Stimmen aus dem Schlaf?
Wie ein Geschrey ein lebhaft laut Gespräch
der Frauen tönt es
mir durch die Dämmrung des Erwachens. Hier
erblick ich niemand. Scherzen durchs Gebüsch
die Nympfen? oder ahmt der frische Wind
durch Ast und Zweige schlüpfend
zu meiner Quaal die Menschenstimme nach.
Wo bin ich? Wohl begabt scheint dieses Land

Klage daß er allein ohne Güter ohngeehrt in seine Heimat
kehren soll

2. V.] Hier unter diesen Blättern lag der Mann
der viel .Gleich einem Funcken pp
† Der Städtebändiger der Sinnbezwinger
[lag] der Bettgenoß unsterblich schöner Frauen
Ruht pp.
O Noth! Bedürfniß o! ihr strenge Schwestern
ihr haltet, eng begleitend mich gefeßelt.
So kehr ich von der zehenjahrgen Mühe
Des ⟨wohl vollbrachten⟩ Krieges wieder heim. [Der Sieger]
† Ins Meer versancken Beut und Schätze ⟨Freundes Gaben⟩
und ach die besten Schätze die Gefährten
2 an meiner Seite ⟨Lebens⟩ lang gebildet[e]
1 erprobte Männer in Gefahr, und Mühe
verschlungen hat der tausendfache Rachen
des Meeres die Geliebten.

Und wie der arme [Funcken] letzte Brand
von großer Heerdes Glut mit Asche
des Abends überdeckt wird daß er Morgens
dem Hause Feuer gebe, lag
in Blatter eingescharrt.

Zu 2 V. Z. 1—15 mit Bleistift durchstrichen.
Z. 3. 10. Das Kreuz mit Bleistift.

Geliebte schilt die stille Trähne nicht
die mir vom Auge fließt.

Dann schweigen sie und sehn einander an.

2 R.] leer.

3 V.] Akt. I.

I. Mädchen Ball
II Ulysses allein
III Arete. Xantha.
IV Die Vorigen Ulyss.
V Ulyss

III Xanth. Frühling neu. Arete Bekanntniß.
Bräutigams Zeit Unter Mutter
IV Gärten des Vaters erstes Bedürfniß Kleid
Hunger Durst. Angesehn

V Vorsich seines Betragens. Unverheurathet.

3 R.]

In meines Vaters Garten soll die Erde
Dich umgetriebnen vielgeplagten Mann
zum freundlichsten empfangen [?]
Das schönste Feld hat er sein ganzes Leben
Bepflanzt gepflügt und erndtet nun im Alter
Des Fleißes Lohn ein tägliches Vergnügen
Dort dringen neben Früchten wied Blüten
u Frücht auf Früchte wechseln durch das Jahr
Die Pomme die Citrone steht im
Im dunklen Laube und die Feige folgt
Der Feige. Rings beschützt ist rings umher
Mit Aloe und Stachel Feigen
Daß die verwegne Ziege nicht genaschig

Dort wirst du in den schönen Lauben wandlen
an weiten Teppichen von Blumen dich erfreun
Es rieselt neben dir der Bach geleitet
Von Stamm zu Stamm der Gärtner tränket sie
nach seinem Willen

4 V.] II.

I Alkinous.
II Alkinous Sohn.
III [Alk] die Vorigen Arete
IV Die Vorigen Ulyss.
V Uliss. Neoros.

1 Früchte vom Sturm herunter geworfen. Blumen zerstort. Latten [anzun] zu befestigen. Sohn. Tochter.
2. Sohn. Geschichte. Beschreibung des Sturms Abfahrt Delphinen pp.

3. Tochter. Wäsche selbst für den Vater bereitet sie erblickt Ulyssen
4 Ulyss als Gefährte des Ulyss. Aufnahme. Bitte der Heimfahrt. Beratung des nötigen
5 Ulyss Neoros. [Bitte nach s] Frage nach seinen Schicksalen Bitte sein Gefährten zu helfen.

4 R.] Gegensatz des Mannes der mit Gewalt
der mit Schäzen kommt.

5 V.] III.

I Arete Xanthe.
II Die vorigen Neoros
III [Die vorigen Ulyss] Arete
IV Ulyss Arete
V Arete

I [Aussuchen der Kleider und Geschencke] Lob des Ulyss Eröffnung der Leidenschaft.
II Neoros [vergn] Lob des Ulyss. Männliches Betragen. Wille des Vaters, daß ihm [die best] Kleider und Geschenke gegeben werden Scherz des Bruders. Abschied des Ulyss
III Und er soll scheiden.

IV Frage unverheurathet. Die Schön Gefangen
Er lobt ihr Land ⟨und schilt seins⟩ sie giebt ihm zu verstehn
daß er bleiben könn

5 V. Du gäbst ihm gern den besten merck ich wohl
hältst du ihn für jung
Was sagst du Tyche [ist der Mann]
Du hältst ihn doch für jung sprich Tyche sprich.
Er ist wohl jung genug denn ich bin alt.
Und immer ist der Mann ein junger Mann
Der einem jungen Weibe wohl gefällt.

Und nur die höchsten Nympfen des Gebürgs
erfreuen sich des leichtgefallnen Schnees
Auf kurze Zeit.

6 V. IV.
Alkinoos die ältesten
die vorigen Sohn.
die vorigen Arete.
die Vorigen Ulyss.

6 R. leer.

7 V. V.
I Arete.
II Alkin. Ulyss. Sohn.
III [die] Xante
IV Alkinoos Ulyss
V Bote
VI Alkin Ulyss
VII Xante
VIII die vorigen Sohn
IX die vorigen die Leiche

IV Scheiden. Danck. Tochter läßt sich nicht sehn. Schaam. Er soll sie nicht falsch beurtheilen. Es sey sein eign Werth. U. Vorwurf er will nicht so

scheiden tragt seinen Sohn an. A. Will die Tochter nicht geben. U. Uberredung. Al. Will gleich. U. Will seinen Sohn bringen sie sollen sich wählen. Al. Hochzeitstag ausstattung.

7 R.] Alk

So werde jener Tag der wieder dich
mit deinem Sohn zurück zum Feste bringt
der feyerlichste Tag des Lebens mir

Ein Gottgesendet Übel sieht der Mensch
der klügste nicht voraus und wendets nicht.
Von Hause

D Beilagen zum Quartheft.

1. Doppelquartblatt, nur die erste Seite beschrieben.

und allein,
[ohn einen an Arm auf den ich]
Nackt und Bedürftig ieder klein Hülfe
[Tret] Erheb ich mich auf unbekanntem Boden
Von ungemeßn Schlaf. Ich irrte nicht
Ich höre das Geschwätz vergnügt Frauen
O daß sie freundlich mir und zarten Herzens
Den Vielgeplagten doch begegnen möchten
Wie sie mich einst den Glücklichen empfingen
Ich sehe recht die schönste Heldentochter
Kommt hier begleitet von bejahrtem Weibe
Den Sand des Ufers meidend nach dem Haine
Unleserliche Worte.
Verberg ich mich so lange bis die Zeit
Die schickliche dem klugen Sinn erscheint

Ists leer von Menschen; Wehe mir Verlaßnem
⟨Wo will ich Speise finden? Kleid und Waffen⟩
Ist es bewohnt von [Wilden] rohen ungezähmten
[Durch?] Dann wehe doppelt mir dann übt aufs neue
Gefahr und Sorge dringend Geist und Hande.

Zu 7 R. Z. 5—7 in kleinerer Schrift.

Zu 1. Zeile 1—13 mit sehr flüchtigen, Zeile 14 fg. mit schärferen Bleistiftzügen.

2. Quartblatt, nur die Vorderseite beschrieben.

Du bist nicht einer von den trüglichen
Wie viele fremde kommen die sich rühmen
Und glatte Worte sprechen wo der Hörer
Nichts falsches ahndet u zuletzt betrogen
sie ⟨unvermuthet⟩ wieder scheiden sieht
Du bist ein Mann ein zuverlassiger Mann
Sinn und Zusammenhang hat deine Rede. schön
Wie eines Dichters Lied tönt sie dem Ohr
Und füllt das Herz u reißt es mit sich fort.

Ein weiser Glanz ruht über Land und Meer
Und duftend schwebt der Aether ohne Wolcken

A. Aus einem Notizbuch zur Sizilianischen Reise.

1. Blatt 12 R. Entwurf zu Akt V Szene 4; erster Entwurf zur Schilderung der Gärten (ausgeführt in dem Nachtrag C 3 R Seite 68).

So werde jener Tag der wieder dich
Mit deinem edlen Sohn zum Feste bringt
der feyerlichste Tag des ganzen Lebens
Bringt meine Tochter

In meines Vaters Garten sollst du dich
Von aller Mühe laben die das Meer pp
Kein Fremder kommt der
Von aller Fruchtbarkeit mit der ein Got
die Insel überschüttet hat er klug
das beste ausgewählt pp

2. Blatt 8 R, Entwurf zum Schlußmonolog von Akt 1 I.

Zuerst verberg ich mein Nahm Denn
Vielleicht ist noch am Nahm nicht so
so jeden
Und dann klang der Nah
Ulysses wie der Name jedes Knechts

Zu A 1. Die beiden ersten Zeilen mit Bleistift gestrichen.

3. Blatt 4 R, Entwurf zu Akt V Szene 4.

O Theurer Mann welch einen Schmerz erregt
das edle Wort in meinem Busen, so
soll jener Tag denn kommen der mich einst
Von meiner Tochter [schei] trennen [so] wird. Vor dem Tag
des Todtes. [send] lassen soll ich sie
und senden in ein fernes Land
sie die zu Haus so wohl gepflegt sie

4. Blatt 5 V.

Der Mann der einen ihm vertrauten Schatz
vergraben hatte der
die Lust die jener hat der ihn dem Meer
mit Klugheit anvertraut und günstig [?] Gott
zehnfach beglückt nach seinem Hause kehrt.

B Aus einem anderen Notizbuch: Entwurf zu Akt I Szene 3.

1 V.] Laß sie nur immer scherzen / spielen denn sie haben
schnell ihr Ta / Geschäft verrichtet unter scherzen
und lachen spülte frisch die Welle
die (der) schönen Kleider (Zier) rein. Die hohe Sonne
die allen hilft vollendete gar leicht
das Tagewerk. Gefalten sind die Schleyer
die langen Röcke deren Weib und Mann
sich immer, reinlich wechselnd, gern erfreut
die Körbe sind geschloßen leicht und sanft
der bepackte Wagen uns zur
Bringt [uns bepackt der Wagen in die] Stadt

Ich gönne gern den Kindern ihre Lust
Und was du willst geschieht. Ich sah dich still
1 R Bey seit am Flusse gehen keinen Theil
am Spiele nehmen nur gefällig ernst
Zu dulden mehr als dich zu freuen. Dieß
Schien mir ein Wunder

Gesteh ich dir geliebte Herzens freundinn
Warum ich heut so früh in deine Kammer
getreten bin warum ich diesen Tag [so schön]
so schön gefunden unser weibliches
Geschäft so sehr beschleunigt [habe] Roß und Wagen
von meinem Vater dringend [?] mir erbeten
wenn ich jetzt auch still und dnck [?] bin
so wirst du lächeln denn mich hat ein Traum

2 V. ein Traum verführt der einem Wunsche gleicht
sind nicht leer
Erzähle mir denn alle [leichten Bilder]
[die Nächtlich leichten] Bilder
und ohne sinn die flüchtigen Gefährten
der Nacht. Bedeutend fand ich steets
die sanften Träume die der Morgen uns
ums Haupt bewegt.
So war der meine. Spät
noch wacht ich denn mich hielt das Sausen
des ungeheuren Sturms nach Mitternacht
noch munter.

2 R. leer.

E. Reinschrift des Anfangs von *B* mit Einsetzung der Homerischen Namen.

Dritter Auftritt.

Nausikaa. Eurymedusa.

Nausikaa.

Laß sie nur immer scherzen, denn sie haben
schnell ihr Geschäft verrichtet. Unter Schwätzen
und Lachen, spülte frisch und leicht die Welle
die schönen Kleider rein. Die hohe Sonne
die allen

Anhaltische Buchdruckerei Gutenberg, e. G. m. b. H., Dessau.





